LOUIS HOURTICQ
PROFESSEUR
A L'ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS

LA RENAISSANCE

ALBUM D'IMAGES COMMENTÉES

à l'usage de la Classe de Troisième
de l'Enseignement Secondaire.

Photo Hachette.

SAINT JEAN-BAPTISTE
PAR LÉONARD DE VINCI

TROISIÈME ÉDITION

LIBRAIRIE HACHETTE
79, Boulevard Saint-Germain, PARIS.

AVERTISSEMENT

Ce petit livre n'est pas un résumé d'histoire de l'art, encore moins un recueil de pages éloquentes sur les chefs-d'œuvre. On y trouvera seulement une collection d'images accompagnées de commentaires, et ces commentaires n'ont pas d'autre ambition que d'aider à regarder les images.

Ces gravures reproduisent les plus illustres chefs-d'œuvre de la Renaissance. Très nombreuses, elles se suffiraient à elles-mêmes, pourvu qu'elles fussent bien classées. Elles s'éclaireraient alors les unes par les autres et rendraient tout commentaire superflu. Mais comme leur nombre est nécessairement restreint, les commentaires et avant-propos paraissent plus nécessaires.

Chaque groupe de gravures correspond à un chapitre général de l'art ou à l'œuvre d'un grand artiste; quelques notions générales servent d'abord à nous introduire et à nous conduire dans chacun de ces chapitres.

A beaucoup, ces gloses pourront sembler superflues; qu'ils les laissent et se satisfassent des seules images; les notes sont faites pour rester, modestes, au bas des pages, à la disposition du lecteur, s'il en désire.

Mais d'autres ont peut-être remarqué que, pour voir, il ne suffit pas d'ouvrir les yeux. Un constant usage du livre nous a rendus assez indifférents au mode d'expression par les figures. Notre intelligence use surtout du langage des mots. Nous ne sommes jamais assurés d'avoir vu, à moins d'avoir exprimé verbalement notre vision. C'est donc un bon exercice, pour bien voir une image, que d'en faire une traduction en prose.

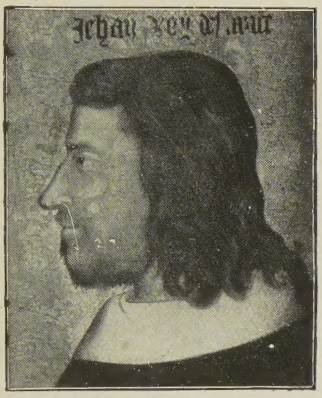
On cite souvent la prédiction de Claude Frollo, dans "Notre-Dame de Paris": «Ceci tuera cela», disait-il, en montrant un livre et la cathédrale, «le livre de pierre». Il songeait aux luttes de la foi traditionnelle et de la pensée imprimée. La prédiction serait beaucoup plus juste s'il avait voulu seulement opposer le langage de l'imprimerie et celui de la plastique. Le caractère d'imprimerie a certainement beaucoup diminué le rôle des arts graphiques. Le mot écrit a chassé l'image. Et pourtant l'image dit bien des choses qui échappent au mot. L'occasion se présente de les réconcilier, en les mettant au service l'un de l'autre.

Tous droits de reproduction, de traduction
et d'adaptation, réservés pour tous pays.
Copyright by Librairie Hachette 1926.

LA RENAISSANCE

I. LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE A LA FIN DU MOYEN AGE.

Les " arts d'imitation ", sculpture et peinture, qui ne répondent pas à une utilité immédiate, sont nés le plus souvent pour servir la croyance ; leur origine est religieuse. Mais leur pouvoir d'imitation, — leur naturalisme — va se développant et il n'est pas rare qu'ils oublient leur premier dessin pour s'attarder à faire le portrait de la nature et de la société. C'est ce qui est arrivé à la fin du moyen âge et pendant la Renaissance (XIV^{e}, XV^{e} et XVI^{e} siècles). Les sculpteurs et les peintres ont de plus en plus librement traité les thèmes traditionnels de l'Évangile, pour n'y chercher que des occasions de reproduire les aspects des hommes et des choses. Au XV^{e} siècle, les figures sculptées sont des portraits et les peintures des paysages vrais. Au XIII^{e} siècle, la sculpture ne représentait que des types généraux et le paysage n'existait pas. En suivant cette transformation de l'art religieux en art réaliste, on voit se préciser l'image de la société française à la fin du moyen âge. C'est la peinture qui nous offre les images les plus complètes. Les genres de peinture les plus cultivés au moyen âge sont la miniature, le vitrail et la tapisserie ; ces deux derniers modes, par leur technique et leur destination, sont limités dans leur naturalisme et contenus dans le style décoratif. Par contre, la miniature, l'illustration des manuscrits, a pu se développer plus librement et se prêter avec souplesse à toutes les exigences du naturalisme croissant. C'est là qu'il faut suivre la découverte de la nature par l'art.

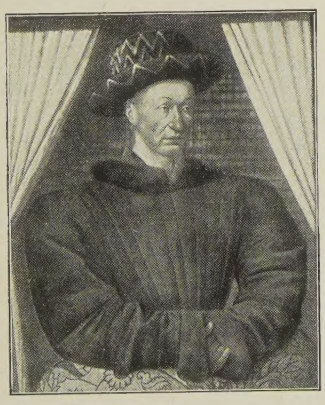


JEAN LE BON,
par Girard d'Orléans.
(Louvre.) *Photo Hachette.*

CHARLES V,
fragment du Parement de
Narbonne (Louvre.)
Photo Hachette.

Voici les principales phases de cette évolution : au XII^{e} siècle, la miniature est bénédictine, monastique et byzantine ; petites figures schématiques jouant le drame de l'Évangile ; au XIII^{e} siècle, la miniature emprunte à l'art du vitrail ses couleurs précieuses et son style décoratif ; au XIV^{e} siècle, le paysage apparaît et des épisodes réalistes se mêlent aux compositions traditionnelles ; au XV^{e} siècle, les miniaturistes font des portraits exacts et vivants de la nature et de la société.

C'est à ce moment que la peinture sort des manuscrits pour s'installer sur les panneaux de bois ; et l'intérêt abandonne la gouache des enlumineurs pour la peinture à l'huile. C'est dans les provinces flamandes que cette peinture s'est le plus brillamment développée. (Voir chap. IV.)



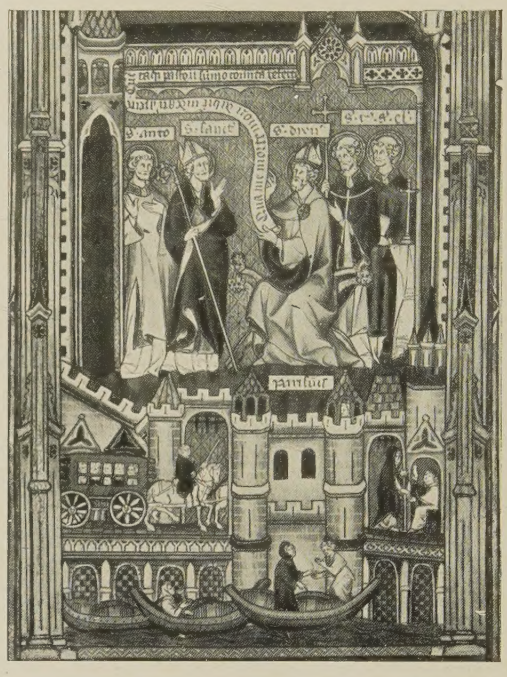
CHARLES VII,
par Jean Fouquet
(Louvre.) *Photo Hachette.*

ANNE DE BRETAGNE,
miniature par Jean Bourdichon
(livre d'heures de la Bibl. Nat.)
Photo Hachette.

LA MINIATURE SOUS SAINT LOUIS ET SES SUCCESSEURS

La miniature a été le procédé habituel des maîtres français du moyen âge ; — ou tout au moins le plus naturaliste ; — les autres procédés, la peinture murale, le vitrail, la tapisserie, ou bien ne nous ont pas conservé des œuvres aussi nombreuses, ou bien cherchent surtout l'effet décoratif. — Caractères généraux : de la gouache sur parchemin ; entassement de petites figures dans un cadre exigu.

LES TROMPETTES DE JÉRICHO.
Miniature du psautier de saint Louis.
(Bibl. Nationale.) *Photo Catala.*



VIE DE SAINT DENIS.
Manuscrit du commencement du XIVe siècle.
(Bibl. Nationale.) *Photo Catala.*

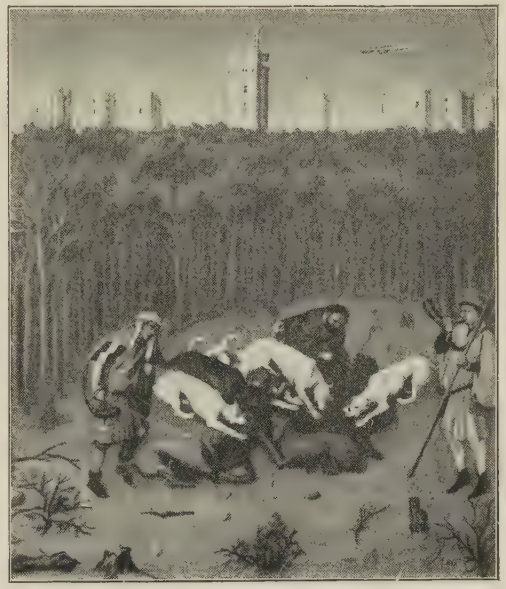
Le psautier de saint Louis, livre de prières du roi. — Les miniatures représentent les premiers chapitres de la Bible. — Pages décoratives dont le style reproduit celui de l'architecture contemporaine; — on retrouve les gâbles, contreforts à pinacles, les fenêtres et les roses des églises de la fin du XIIIe siècle. — De même pour la couleur; le peintre rivalise d'éclat avec la verrière, bleu, rouge et or; — c'est la feuille d'or qui illumine la page comme fait le soleil à travers les couleurs du vitrail; — le dessin des figures est aussi celui des peintures de verrières ; dessin et couleurs sont identiques dans ces miniatures et les vitraux de la Sainte Chapelle; — longues figures sinueuses; — prise de Jéricho, dont les murs croulent au son des trompettes de l'armée de Josué; — absence du paysage; perspective conventionnelle; — cependant réalisme des remparts, des costumes de guerriers.

Récit de la vie de saint Denis ; — type de compositions où l'image présente un double intérêt; d'abord un récit, les épisodes d'une vie de saint; — en second lieu, des circonstances de nature pittoresque, ici des tableaux de la vie parisienne; — dans la partie supérieure, saint Denis et ses compagnons demandent à deux autres saints de raconter sa vie et son martyre; — types, costumes, architectures traditionnelles, conventionnelles, inscriptions indiquant les noms et les propos; — en dessous, Paris, la pointe de la Cité, les ponts, les portes, les remparts, la Seine; — à gauche, une voiture remplie de voyageurs entre à Paris; — à droite, une femme consulte un médecin et le paie; — sur le fleuve, un arrivage de barriques de vin; — contraste entre le caractère réaliste de ces images et le récit hagiographique, entre l'observation et la tradition.

LA MINIATURE AU XV^e SIÈCLE

La miniature nous vient des manuscrits bénédictins ; — d'abord petites images schématiques et se reproduisant les unes les autres ; — puis la miniature copie le vitrail ; — puis dans les images peintes s'insèrent de petits tableaux réalistes, l'image de la nature et de la société ; — une catégorie de manuscrits se prête à cette insertion de la vie contemporaine, les livres d'Heures, à cause du calendrier.

LES FANEURS OU LE MOIS DE JUIN.
Très riches Heures du duc de Berry.
(Musée Condé, à Chantilly.) *Photo Hachette.*



LA CHASSE OU LE MOIS DE NOVEMBRE.
Très riches Heures du duc de Berry.
(Musée Condé, à Chantilly.) *Photo Hachette.*

Un livre d'Heures contient d'abord un calendrier; — les miniatures représentent les douze mois de l'année, suivant l'antique tradition, par le tableau des travaux; — le duc de Berry a demandé à ses artistes de se conformer à cet usage et en même temps de placer dans chaque image une représentation d'un château illustre, appartenant à la maison royale : le Palais de Paris, château de Vincennes, le Louvre, Mont Saint-Michel, etc.; — donc, dans ces miniatures, on reconnaît d'abord une architecture qui s'est parfois conservée jusqu'aujourd'hui; — et d'autre part, un petit tableau de la vie rustique ou féodale; — noter ici, dans le Palais qui occupait la pointe ouest de la Cité, ce qui reste des monuments peints par le miniaturiste ; — la Sainte-Chapelle, les tours de la Conciergerie, la tour de l'Horloge; — les faneurs sont des paysans; — ne pas en conclure que les bords de la Seine étaient en prairie; — c'est la juxtaposition d'une architecture et d'un tableau rustique.

Autre exemple de la juxtaposition d'une architecture féodale et d'une image des travaux des mois; — ici la chasse; — le mois de novembre ou décembre montre généralement dans les séries de ce genre un paysan qui tue le porc engraissé; — ici le porc est devenu un sanglier, transposition du thème à l'intention d'un grand seigneur; — l'architecture est le château de Vincennes, récemment construit par Charles V; — les tours visibles pardessus les feuillages de la forêt; — tons dorés des feuillages d'automne; — une convention propre à la miniature, petitesse des arbres par rapport aux figures; elle s'explique par la nécessité de faire entrer beaucoup de choses dans un petit cadre; — vérité des attitudes, des costumes; — et surtout admirable dessin des animaux, mouvement, physionomie; les chiens précisés jusque dans leur race; — l'ensemble des miniatures de ce livre d'heures présente le tableau le plus véridique et le plus complet de la société féodale et paysanne au commencement du xv^e siècle.

LE PEINTRE JEAN FOUQUET

La civilisation et l'art français arrêtés, repoussés par l'invasion anglaise au commencement du XV^e siècle; — l'art suit la monarchie dans son repli vers la Loire; — des artistes français à Tours, Fouquet le miniaturiste; — dans le Bourbonnais, le maître de Moulins; — c'est cette nature tourangelle et bourbonnaise que montrent les peintures de cette école.

L'ADORATION DES MAGES,
par Jean Fouquet.
Miniature tirée des Heures d'Étienne Chevalier.
(Musée Condé, à Chantilly.) *Photo Hachette.*

LA PRISE DE JÉRICHO,
par Jean Fouquet.
Antiquités judaïques.
(Bibliothèque Nationale.) *Photo Hachette.*

Le miniaturiste Jean Fouquet a enluminé pour un ministre de Charles VII, Étienne Chevalier, un livre d'heures; — les miniatures sont aujourd'hui à Chantilly; — compositions religieuses dans lesquelles les images de la vie contemporaine se mêlent aux scènes de l'Évangile et à la vie des saints. — Ici, adoration des Mages; — les mages, ce sont les princes de cette époque; — à genoux, le roi Charles VII ; debout, sans doute son fils Louis XI; — la suite du roi, les gardes bardés de fer, les compagnons de Jeanne d'Arc; — au fond déjà un château de la Renaissance, tourelles en encorbellement, combles à lucarnes, etc; — un jeu féodal, un simulacre de siège; — seuls la Vierge et l'enfant et saint Joseph échappent à cette annexion du thème traditionnel par le naturalisme; et pourtant la Vierge elle-même semble porter une coiffe de paysanne.

Jean Fouquet a illustré de petites compositions historiques, un manuscrit de l'histoire des Juifs de Josèphe ; — dans son récit, c'est à l'antiquité juive qu'il pense, mais c'est la France du XV^e siècle qu'il montre. — Ici est représentée la traditionnelle prise de Jéricho, les murailles s'écroulant au son des trompettes de Josué ; — armée des Juifs qui portent le tabernacle et jouent de la trompette ; — vue d'une ville tourangelle du temps de Louis XI (le même aspect s'est conservé dans les villes de cette région) ; — par-dessus les toits, la Loire, la plaine verdoyante, limitée par les collines bleutées par l'éloignement; — vérité du paysage; c'est lui qui fait l'intérêt de cette scène d'histoire ; — comparer avec la prise de Jéricho du psautier de saint Louis (page 2) pour mesurer les conquêtes de la peinture naturaliste.

LA PEINTURE A LA FIN DU XV^e SIÈCLE

Cependant, les enlumineurs ne sont pas les seuls peintres de la société française à la fin du moyen âge. La peinture de tableaux — généralement panneaux de bois peints à l'huile — s'est développée au cours au XV^e siècle ; il y a eu plusieurs centres ou écoles. Les deux centres les plus actifs furent celui d'Avignon-Aix, hors des frontières du royaume, et celui de Touraine-Bourbonnais, au cœur de la France.

NATIVITÉ, Le Maître de Moulins. — (Musée d'Autun.) *Photo Langlois.*

LA VIERGE, de Moulins (fragment.) *Photo Neurdein.*

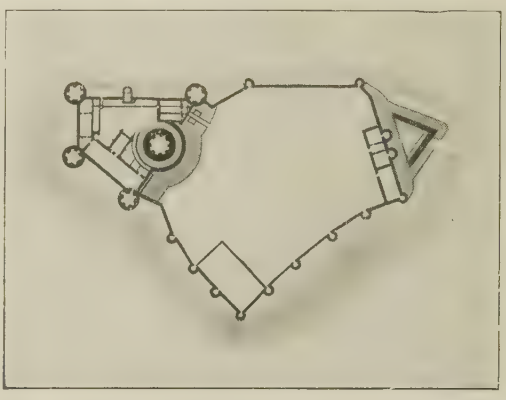
Le nom de ce peintre est inconnu. On l'appelle le Maître de Moulins, parce qu'on lui doit un tableau célèbre, la *Vierge glorieuse*, qui est dans la cathédrale de Moulins. — Délicieuse composition, où tout est à retenir pour qui cherche des témoignages sur la France de la fin du moyen âge ; — le cadre traditionnel de la nativité (la toiture de chaume, la clôture de palissade, le fond de paysage) fournit autant d'occasions pour montrer une chaumière authentique, un aspect mamelonné du Bourbonnais ; — les acteurs, dans leur attitude traditionnelle, sont visiblement des portraits ; — le saint Joseph barbu ; la Vierge si fine porte une coiffe berrichonne ; — les anges sont des enfants de chœur costumés et frisés pour la procession ; — l'Enfant Jésus tout menu ; — au fond, les bergers, humbles paysans qui se montrent l'enfant et n'osent s'approcher ; — le donateur, le cardinal Rolin, qui a commandé et payé ce chef-d'œuvre, témoignage de sa dévotion ; portrait véridique d'un vieillard bien las ; le petit chien semble s'associer à la prière de son maître.

II. LE CHATEAU FORT ET LE CHATEAU DE LA RENAISSANCE. DE COUCY A CHAMBORD.

L'ARCHITECTURE ne se contente pas de fournir un cadre à notre existence ; elle intervient activement dans la vie sociale ; il est même des formes de la société qui n'ont été possibles que par l'existence d'un type défini d'architecture. Ainsi le régime féodal tient au château fort. La féodalité est née avec le château et a disparu en même temps que lui.

Le château fort a été d'abord exclusivement une forteresse, c'est-à-dire une construction destinée à défendre un point stratégique important.

Son plan est déterminé par le terrain ; généralement un lieu élevé, un plateau étroit. Le château consiste en un mur formant enceinte ; le rempart suit la crête de ce plateau. Aux angles se dressent des tours destinées à renfoncer ces points faibles. Entre les tours, les murs s'appellent les courtines. Dans l'enceinte, une tour plus puissante est le donjon.



PLAN DU CHATEAU DE COUCY.

Une enceinte fermée qui prend la configuration du plateau. Aux angles, des tours. La partie habitée, ou donjon, est la plus puissante.

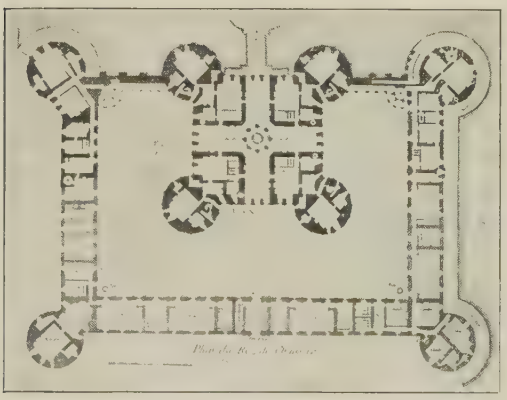
Aux XIVe et XVe siècles, le château se perfectionne ; la défense devient plus savante et une demeure plus confortable s'installe dans l'enceinte. Alors le château a deux faces ; à l'intérieur, des façades ouvertes comme un hôtel urbain ; à l'extérieur, sur la campagne, un rempart fermé, percé seulement d'étroites meurtrières.

Au XVe siècle, le château perd sa valeur militaire par suite de la puissance de l'artillerie. Alors il renonce à être une forteresse pour n'être qu'une demeure de plaisance. Les façades extérieures sont percées de larges fenêtres et l'enceinte s'ouvre.

Dès lors, le château laisse tomber son armure militaire et la remplace par une parure de fantaisie. Mais longtemps les accessoires de la vieille forteresse restent apparents dans le château de nouvelle mode, comme l'équipement de guerre dans le costume de cour. Ainsi les tours, créneaux, machicoulis subsistent comme ornements après avoir été des organes de défense.

Enfin la décoration classique (colonnes, pilastres, entablements) apparaît sur les façades, tandis que les tours disparaissent définitivement. Alors il n'y a plus de châteaux, mais seulement des maisons des champs.

Ce chapitre d'architecture et aussi un chapitre de l'histoire de la société. Le château fort est devenu un château de plaisance en même temps que le grand féodal devenait un courtisan. La maison de campagne a remplacé le château en même temps que la bourgeoisie prenait la place de la noblesse.



PLAN DU CHATEAU DE CHAMBORD.

Bien que toute utilité militaire ait disparu, le château conserve dans son plan régulier le souvenir du donjon et de l'enceinte du vieux château fort.

LE CHATEAU-FORTERESSE

Le château, jusqu'au XIII^e siècle, n'était qu'une forteresse ; une enceinte fermée, avec des tours d'angle. Le principe est le même pour un château ou pour une ville forte comme Carcassonne. Le plan est déterminé par la configuration du lieu, la forme du plateau élevé où se dresse le château. Une situation élevée présente une grande valeur militaire, car elle facilite la défense et fournit un poste d'observation.

Photo Neurdein.

RUINES de Château-Gaillard, aux Andelys; Richard Cœur de Lion, roi d'Angleterre, duc de Normandie, a dressé cette énorme forteresse dans la vallée de la Seine pour fermer au roi de France la porte de la Normandie. Si Philippe-Auguste avait échoué dans son attaque de ce château, le cours inférieur de la Seine lui eût été interdit et le royaume de France n'aurait pu atteindre au rivage de la Manche; la Normandie fût restée anglaise.

LE donjon de Coucy, avant sa destruction par les Allemands, en 1917 — architecture féodale au temps de saint Louis ; — point de créneaux, ni de machicoulis, mais corniches visibles, où s'appuyaient les hourdis, galeries couvertes, en bois ; — admirable paysage historique ; sur la butte, le château ; au-dessous, le village que la forteresse protège et écrase ; l'histoire de la France féodale est écrite dans cette image ; les relations du paysan et du seigneur y apparaissent avec évidence; un jour vint où le village fut plus fort que le château ; alors il l'a traité comme une carrière où il prenait des pierres à bâtir. Beaucoup de châteaux, condamnés par l'ancienne monarchie, ont ainsi disparu. 1793 a achevé l'œuvre de Richelieu et de Louis le Gros.

Photo Neurdein.

LA cité de Carcassonne ; double enceinte enfermant un château et une petite ville; — ville dès longtemps fortifiée ; dans les remparts actuels, il y a des pierres gauloises, romaines, wisigothiques, gothiques, c'est-à-dire françaises, sans parler des restaurations et adjonctions de Viollet-le-Duc ; — la valeur stratégique de ce passage historique a toujours été reconnue.

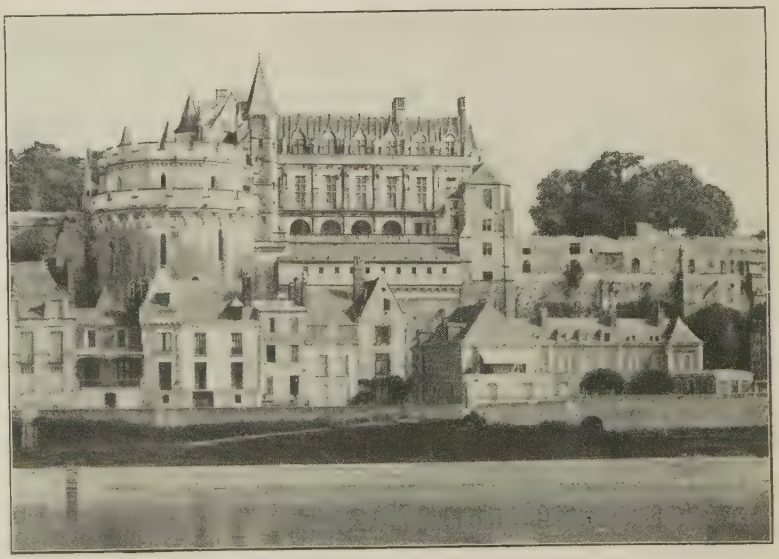
LA FORTERESSE DEVIENT UN PALAIS

Jusqu'à la fin du XV^e^ siècle, l'architecture féodale est allée se perfectionnant ; sa puissance défensive s'est augmentée par des innovations nombreuses (créneaux, machicoulis, etc.) ; de plus, une demeure confortable s'est installée à l'intérieur de la forteresse ; un hôtel urbain adossé aux courtines. Puis cette demeure, qui montrait sur la cour une façade ouverte, s'est enfin éclairée de fenêtres creusées dans la courtine militaire.

CHATEAU DE CHAUMONT
Photo Neurdein.

CHATEAU de Chaumont. Un de ceux qui caractérisent le mieux l'architecture féodale au moment où se transforme son caractère militaire ; — le château fort est ici reconnaissable avec son enceinte de courtines et de tours ; — mais ces remparts sont percés de fenêtres qui en modifient la physionomie ; — et même toute une aile de l'enceinte a été abattue pour que la cour intérieure fût ouverte sur la vallée de la Loire ; — créneaux et machicoulis ne sont plus guère que des agréments pittoresques.

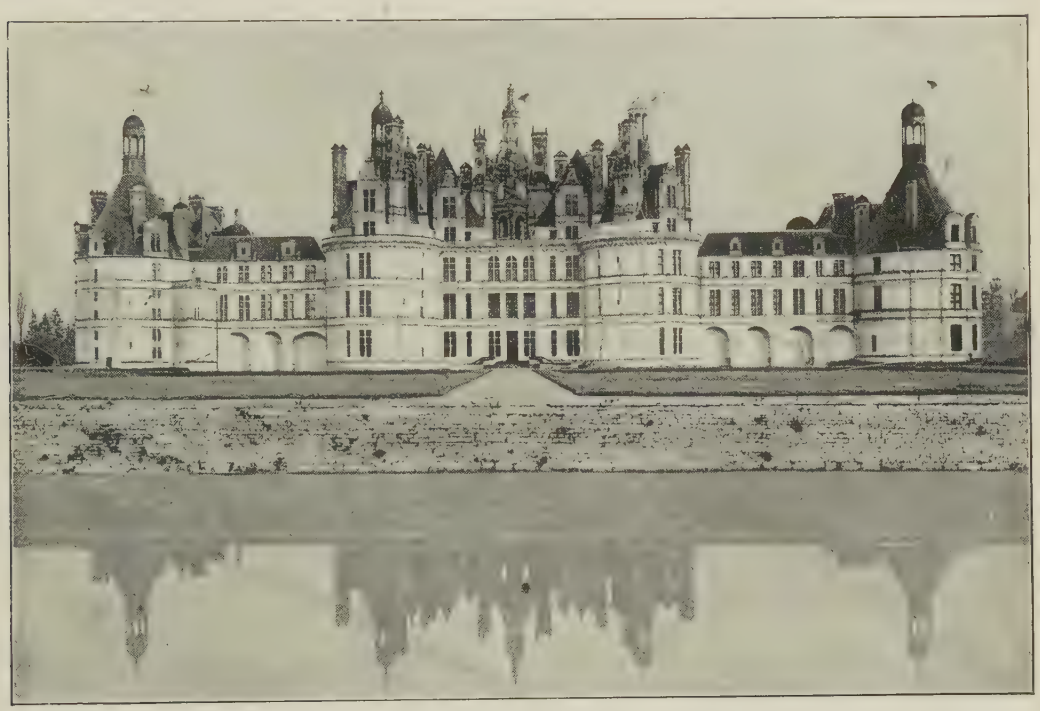
LE château d'Amboise ; Charles VIII y est mort pendant les travaux ; — type de ces constructions pittoresques où se mêlent les vieux souvenirs féodaux et les fantaisies de la mode nouvelle ; — l'énorme donjon, massif, archaïque, rappelle l'antique forteresse auprès de la façade riante, aux galeries ouvertes ; à cette fin du moyen âge, on ne supprime pas le passé pour construire le présent ; on accommode les vieilles maçonneries au goût du jour ; d'où des combinaisons variées, imprévues ; ces châteaux innombrables ne répètent jamais le même plan ; — le château est agrémenté d'une magnifique terrasse d'où l'on peut contempler l'immense vallée de la Loire. L'architecture s'ouvre aux beautés de la nature ; — plus tard, les villes transformeront de même leurs remparts en promenades. L'architecture militaire est réservée pour les frontières.



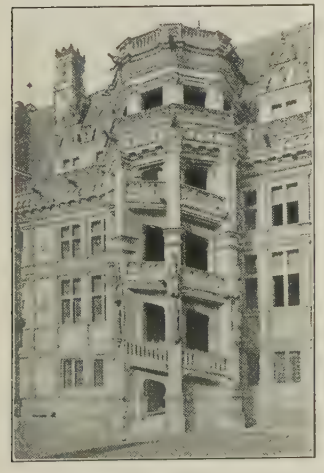
CHATEAU D'AMBOISE
Photo Neurdein.

LE CHATEAU DE LA RENAISSANCE

Au temps de François I^er^, la transformation du château fort est achevée ; il a renoncé à toute utilisation militaire. Cette architecture nouvelle s'est épanouie brillamment, surtout dans la région de la Loire, autour de la monarchie installée là. Louis XII, François I^er^, Henri II ont donné l'exemple des constructions fastueuses. C'est par cette architecture que s'exprime le mieux le génie de la Renaissance française.



CHATEAU DE CHAMBORD
Photo Neurdein.



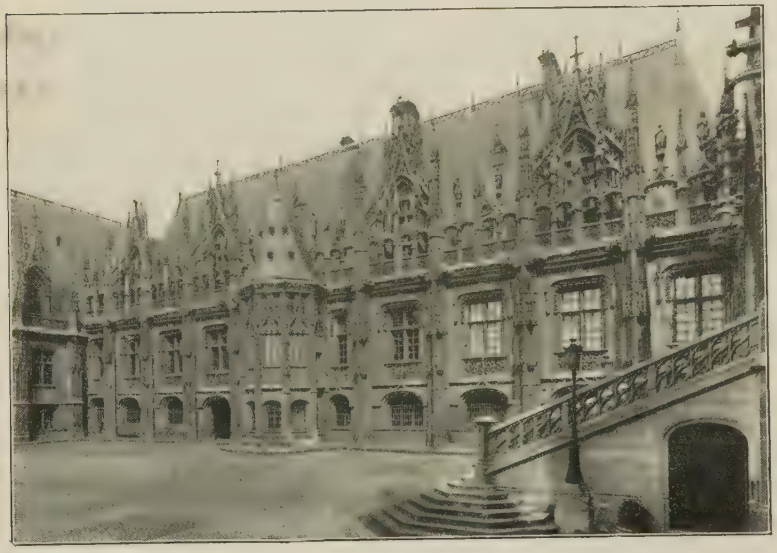
CHATEAU DE BLOIS
Photo Hachette.

CHATEAU de Chambord. — Construit pour François I^er^ sur plan régulier (v. page 6) ; — les quatre tours du donjon, au centre l'escalier à double vis ; — les éléments du château féodal s'y reconnaissent, tours, chemin de ronde ; — quatre tours plus petites aux angles de l'enceinte carrée ; — la régularité du plan est chose nouvelle ; — la décoration des combles, la lanterne de l'escalier à vis, les cheminées et les lucarnes rappellent aussi le château du XV^e^ siècle, mais le détail montre un style nouveau, d'origine italienne ; — Chambord, merveille de construction, est fort admiré par les architectes ; il semble qu'il ait inspiré à Rabelais le plan de son abbaye de Thélème.

CHATEAU de Blois. — A l'encontre de Chambord, construit sur un plan régulier, Blois réunit des bâtiments de styles différents ; Louis XII, François I^er^ et Gaston d'Orléans, frère de Louis XIII, s'y reconnaissent ; — l'aile de Louis XII est fort riante par le jeu de la brique et de la pierre ; — la partie de François I^er^ est originale, surtout par sa décoration ; la tour d'escalier reprend un thème cher aux architectes du moyen âge, avec une décoration de style Renaissance ; cet escalier est une des œuvres les plus brillantes de l'architecture française, une merveille pour la construction et le décor ; — le pavillon de Gaston d'Orléans montre la sagesse un peu froide du XVII^e^ siècle.

DU STYLE GOTHIQUE AU STYLE CLASSIQUE

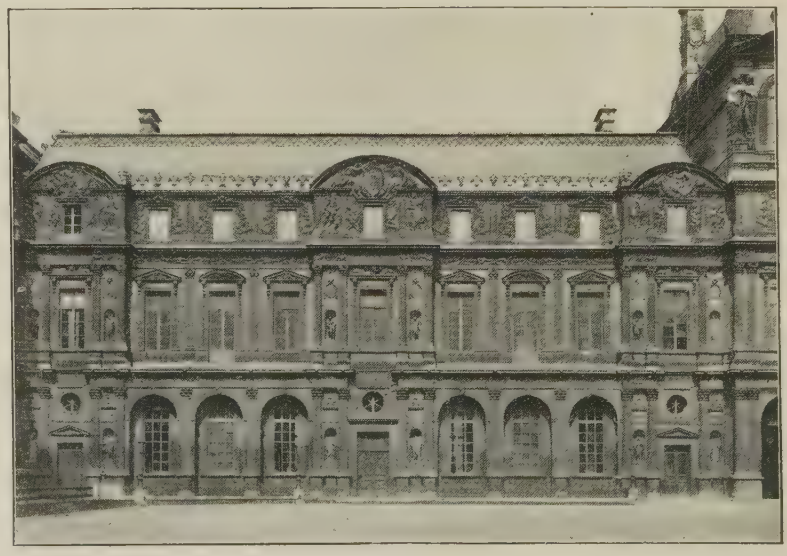
La physionomie des façades est déterminée par le dessin des fenêtres et la décoration qui les encadre. La Renaissance a transformé cette parure beaucoup plus que l'aménagement intérieur des corps de logis. Voici deux illustres monuments — Palais de Justice de Rouen, le Louvre de Pierre Lescot — que séparent seulement quelques années. Le changement de mode décoratif les fait paraître d'époques très distantes.



LE PALAIS DE JUSTICE DE ROUEN
Photo Hachette.

Le Palais de Justice de Rouen ; — les arêtes montantes du style gothique, partout sensibles; — comment elles s'adaptent aux lignes horizontales des étages superposés ; — les arcs brisés des fenêtres gothiques s'ouvrent et s'écrasent sur le dessin carré des fenêtres élargies (anse de panier); — les contreforts s'élèvent, creusés de niches, s'achèvent en pinacles ; — sur les combles élevés, les lucarnes surmontées de gâbles, flanquées d'arcs-boutants appuyés sur les contreforts ; la décoration flamboyante n'a jamais été plus exubérante qu'au moment où elle allait s'éteindre subitement.

Le Louvre de Pierre Lescot. — Les étages nettement marqués par des corniches saillantes; les lignes horizontales dominent les verticales; — pour chaque étage, un « ordre » antique, des pilastres comme des colonnes portant un entablement ; autant d'ordres que d'étages superposés ; — chaque fenêtre surmontée d'un petit fronton ; — sous les combles, un nouvel étage, l'attique ; — pour rompre la monotonie de la façade, des pavillons en saillie s'achevant par un fronton triangulaire ou circulaire; — dans les intervalles des colonnes ou pilastres, des statuettes ou bas-reliefs d'allégories profanes; — les bas-reliefs de l'attique sont de Jean Goujon (voir page 14, les chefs-d'œuvre de ce maître.



LE LOUVRE de Pierre Lescot.
Photo Hachette.

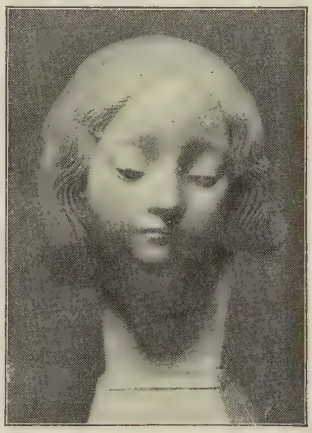
III. LA SCULPTURE DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE. JEAN GOUJON. GERMAIN PILON.

La sculpture est un art particulièrement cher au génie français. C'est surtout en France que cet art s'est développé aux XII^e^ et XIII^e^ siècles et c'est par la sculpture que le réalisme a pénétré l'art religieux et en a transformé l'inspiration. En sculpture, comme en peinture, les artistes ont commencé par copier les images byzantines. Puis à la faveur de l'art religieux, les sculpteurs s'appliquèrent à faire le portrait des hommes de leur temps. Au XV^e^ siècle, la sculpture du Christ, de la Vierge, des Saints ne nous intéresse pas seulement par le sentiment religieux, mais encore par l'image de la vie qu'elle nous présente. Les Vierges reproduisent des types régionaux et les Saints représentent les classes les plus variées de la société.

CHARLES V
(Louvre.) *Photo Hachette.*

Un des thèmes les plus fréquents de l'art religieux est la statuaire funéraire ; le portrait du mort gisant sur la dalle ; le roi et les grands féodaux ont laissé ainsi leurs effigies.

Quand l'esprit nouveau de la Renaissance souffle sur l'art, il transforme l'aspect et aussi l'esprit des tombeaux gothiques.



SAINTE FORTUNADE
Photo Hachette.

Il n'y a plus de « pleurants » auprès du mort ; mais des vertus qui symbolisent ses mérites. Ainsi, les motifs religieux sont-ils renouvelés par une inspiration profane.

Au XVI^e^ siècle, la sculpture est ainsi animée par deux esprits différents : l'esprit chrétien qui reste l'âme des monuments religieux, la prière du fidèle qui demande le salut ; l'esprit antique qui introduit dans les arts plastiques le culte de la beauté physique et par suite un peu de la pensée païenne. Il est fréquent que les artistes obéissent aux deux inspirations ; il arrive qu'un même monument exprime un sentiment chrétien avec des formes empruntées à l'art antique.

Cette sculpture française de la Renaissance comprend plusieurs générations d'artistes. Les premiers, au temps de Charles VIII et de Louis XII, n'empruntent à l'art païen, c'est-à-dire à l'antiquité et à l'Italie, que des motifs d'ornementation, des arabesques, des « grotesques », des rinceaux. Puis la génération suivante introduit hardiment le culte de la beauté physique, la nudité païenne, et les draperies à l'antique. Jean Goujon est le plus raffiné de ces sculpteurs. D'autres, comme Germain Pilon, savent concilier l'élégance des divinités antiques et le réalisme puissant et pathétique du christianisme gothique.

CHARLES IX,
par Germain Pilon.
Louvre.) *Photo Hachette.*

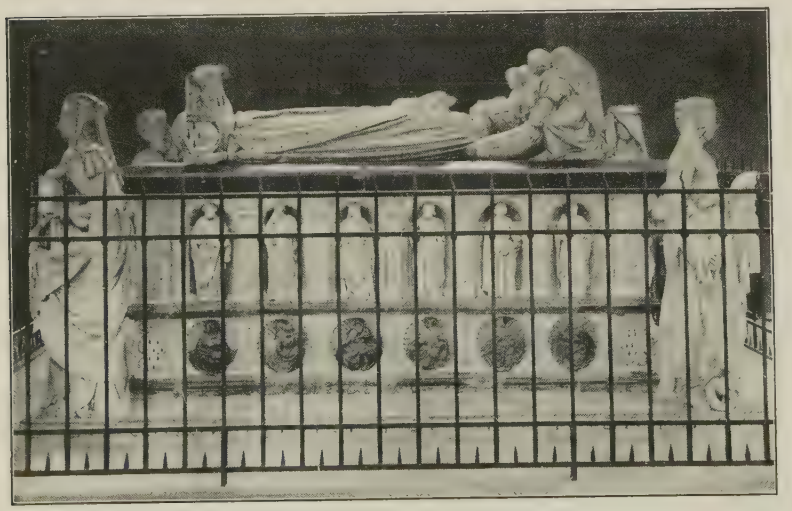
DIANE,
par Jean Goujon.
(Louvre.) *Photo Hachette.*

LA SCULPTURE FUNÉRAIRE

Le tombeau chrétien est le séjour du mort dans l'attente de la résurrection ; — la sculpture est intervenue dès le XIII^e siècle pour y fixer son image, les mains en prière ; — puis d'autres figures sont apparues, en particulier des statuettes représentant les officiers et serviteurs du défunt, en costume de deuil, tels qu'ils étaient au jour des obsèques ; ce sont les « pleurants » qui continuent à faire cortège au « gisant ».

Seules les puissantes familles — le roi, les grands féodaux — ont pu s'assurer des monuments funéraires ; les rois à Saint-Denis, les ducs de Bourgogne à Dijon ; — deux tombeaux conservés à Dijon, exécutés par les sculpteurs de l'atelier de Claus Sluter, au XV^e siècle ; — le duc Philippe le Hardi est étendu dans son manteau de cour ; — à son chevet, les anges aux ailes dorées ; à ses pieds, le lion, symbole du courage ; au pied des mortes, le chien, symbole de la fidélité ; — la dalle portée par des arcatures gothiques ; — les pleurants y circulent, en costume de deuil, la robe à capuchon de la cérémonie des obsèques.

TOMBEAU DE PHILIPPE-LE-HARDI.
Musée de Dijon.
Photo Hachette.



TOMBEAU DE FRANÇOIS DE BRETAGNE,
par Michel Colombe.
(Cathédrale de Nantes.) *Photo Hachette.*

Au commencement du XVI^e siècle, ce tombeau, exécuté par un artiste tourangeau, Michel Colombe, marque bien la transformation du style et de la croyance au début de la Renaissance. — Le duc et la duchesse dorment encore sur la dalle, veillés par des anges, et les pieds appuyés sur le lion et le chien ; — mais aux quatre angles du sarcophage se tiennent quatre vertus allégoriques : la Force, la Justice, la Prudence, la Tempérance ; figures bien françaises par le costume et le type — dans des niches de style italien, les apôtres drapés à l'antique ; — dans des médaillons sont les pleurants.

LES SEPULCRES

Le christianisme, qui est né sur des tombes, a toujours manifesté une piété particulière pour celle du Christ. La sculpture, aux XV^e^ et XVI^e^ siècles, avait figuré dans beaucoup d'églises la scène funèbre de la mise au tombeau ; le groupe apparaît dans une chapelle sombre, rappel du Saint-Sépulcre. Des confréries d'imagiers allaient dans les provinces répandant jusqu'en d'humbles églises ces sculptures pathétiques.

SÉPULCRE DE SOLESMES.

Photo Neurdein.

D'AUTEUR inconnu, il peut être rapproché du tombeau de François de Bretagne, dû à Michel Colombe (v. page précédente). — Tout au début de la Renaissance ; la décoration encore gothique, plutôt qu'italienne; — les figures, types et costume ne sont pas encore influencés par l'antique; — Nicodème et Joseph d'Arimathie, vêtus comme les personnages de théâtre des mystères; — les saintes femmes, la Vierge, les saintes Maries portent le costume des tourangelles de cette époque; — la Madeleine assise à terre, particulièrement touchante par son attitude humble et douloureuse.

MÊME scène, mêmes personnages que plus haut ; — mais l'œuvre est d'un style plus avancé ; la Renaissance est en plein épanouissement; la Lorraine a été une marche latine en face du germanisme; — attitudes plus agitées et corps plus souples ; — noter la silhouette d'une grâce savante de la Madeleine aux pieds du Christ ; — ligne sinueuse du cadavre ; — groupe mouvementé et pathétique de la Vierge et et des saintes femmes; — draperies plus creusées, plis plus souples révélant davantage la forme des corps ; — l'esprit de la statuaire antique a pénétré la sculpture gothique.

SÉPULCRE DE SAINT-MIHIEL,

par Ligier Richier.

Photo Monuments historiques.

JEAN GOUJON

Un des artistes les plus brillants de la Renaissance française. Bien que le nom soit illustre, la vie nous est peu connue. — A travaillé pour le Louvre de Pierre Lescot (v. page 10), dont il a orné la façade de bas-reliefs. — Peut-être auteur de l'illustre Diane à la biche du château d'Anet, aujourd'hui au Louvre. — Mais son œuvre la plus populaire est sa brillante décoration de la Fontaine des Innocents à Paris.

NAIADE DE LA FONTAINE DES INNOCENTS (Paris), par Jean Goujon.

Photo Hachette.

La gracieuse fontaine élevée par Pierre Lescot, sur l'emplacement de l'ancien cimetière des Innocents, au cœur de Paris, a été décorée de bas-reliefs par Jean Goujon. — Le sculpteur a dû accepter le programme de l'architecte : le champ à décorer, l'intervalle entre les pilastres ; la forme allongée des figures ; les nymphes des eaux, puisque le monument est une fontaine. — Jean Goujon fut avant tout un sculpteur de bas-relief ; le bas-relief est comme un art intermédiaire entre la sculpture en ronde bosse et la peinture qui suggère le relief sur une surface plane ; — difficulté de cet art ; choix des attitudes conciliables avec cette sculpture aplanie ; — atténuation des reliefs ; — emploi des « raccourcis », comme en peinture ; — grâce avec laquelle ces figures s'accommodent de toutes ces contraintes ; — le nu sensible sous les draperies ; — longueur des corps mise à la mode par les peintres italiens qui étaient alors venus pour travailler à Fontainebleau ; ces proportions dérivent en somme de l'atelier de Michel-Ange; souplesse, transparence des tissus qui rappellent certains antiques grecs, que Goujon n'a d'ailleurs pas connus (la Victoire qui rattache sa sandale) ; — comment ces draperies fluides évoquent l'idée des eaux ruisselantes; — la statuaire de Jean Goujon redonne jeunesse et fraîcheur aux figures florentines de Primatice, qu'il a imitées. — Au XVIII^e^ siècle, la Fontaine des Innocents a été remaniée et augmentée; au lieu d'un pavillon d'angle, elle est devenue un monument à quatre faces; il a fallu multiplier les figures décoratives; c'est Pajou qui s'en est chargé avec succès. La grâce du XVIII^e^ siècle a su rejoindre celle de la Renaissance. Il y a parenté entre le style Henri II et le style Louis XVI. (Voir page suivante les *Trois Grâces* de Germain Pilon.)

NAIADE DE LA FONTAINE DES INNOCENTS (Paris), par Jean Goujon.

Photo Hachette.

GERMAIN PILON

Cet artiste aussi robuste qu'élégant montre, dans son œuvre, les deux thèmes d'inspiration qui animent l'art français de la Renaissance. Il reste d'esprit chrétien, médiéval, dans les figures réalistes et puissantes de ses tombeaux, dans les effigies tragiques de ses « gisants » et de ses vierges douloureuses. Il apparaît ailleurs comme un des poètes les plus fervents, un des chantres les plus inspirés de la beauté païenne.

LE CHANCELIER
DE BIRAGUE,
par Germain Pilon.
(Musée du Louvre.)
Photo Hachette.

Le chancelier prie, agenouillé sur la pierre de son tombeau. — Comparer avec les tombeaux (page 12), où le défunt gît dans l'attitude de la mort; au XVI^e siècle, c'est une effigie vivante que montre le sculpteur, et parfois le monument est animé d'allégories rappelant les mérites du mort et ses hauts faits (tombeaux de François I^er et de Henri II à Saint-Denis) ; — nouveaux sentiments révélés, l'immortalité de la gloire. — Puissance de cette effigie de bronze; vérité absolue du portrait; — magnificence du grand manteau, aux remous indéfinis ; — le métal par ses ombres noires et ses luisants donne vie et élégance à ces draperies.

LES TROIS VERTUS
ou
LES TROIS GRACES
par Germain Pilon.
(Musée du Louvre.)
Photo Hachette.

Ce monument funéraire — trois vertus portent le double cœur royal de Henri II et de Catherine — a perdu sa signification religieuse pour apparaître seulement comme un monument décoratif, de grâce toute païenne : — charme jeune de ces nymphes aux robes soyeuses, à la silhouette en fuseau. — N'étaient certains détails, les chevelures, les visages, on croirait déjà à la sensualité élégante du XVIII^e siècle, quelque pendule de Falconet en biscuit de Sèvres ; — Pilon change entièrement de style quand il change de matière ; il ne traite pas la forme de marbre comme la forme de bronze.

IV. LES PEINTRES FLAMANDS. DE VAN EYCK A QUENTIN MATSYS.

Les provinces flamandes ont été au XV^e siècle le cadre d'une civilisation très brillante et très originale ; une civilisation bourgeoise qui florissait dans les villes, à Gand, à Bruges, à Bruxelles, à Anvers. Dans ce pays, il y a moins de châteaux féodaux qu'en France et moins de palais royaux ; mais on y admire de hardis hôtels de ville. Cette civilisation urbaine se manifeste par le développement des industries précieuses, des métiers de luxe.

L'HOMME A L'ŒILLET, par Jan Van Eyck. (Musée de Berlin.) *Photo Hanfstaengl.*

De toutes ces industries, celle qui nous intéresse le plus est la peinture.

Les Flamands ont pratiqué une peinture dont les procédés ont été adoptés aux siècles suivants par toutes les écoles d'Europe : la peinture à l'huile. Cette technique donne à la couleur un vif éclat, mais surtout une extrême souplesse et une faculté d'imitation incomparable. Le peintre à l'huile peut imiter tous les aspects de la nature, la lumière comme les matières les plus différentes. C'est la peinture à l'huile qui a provoqué le dernier progrès du naturalisme de l'art. Elle se pratiquait à l'origine sur panneau de bois. Plus tard on a trouvé plus commode de peindre sur des toiles qui peuvent se rouler, se transporter, être collées au mur.

LA FEMME DU PEINTRE, par Jan Van Eyck. (Bruges.) *Photo Brückmann.*

L'usage de la peinture à l'huile commence dans le premier tiers du XV^e siècle ; le style des premiers maîtres se ressent des habitudes de l'enluminure d'où ils sont partis (v. page 3 et 4) ; puis il va prenant plus de largeur et de souplesse ; mais jamais la peinture ne montrera autant de force et de précision que dans l'œuvre des Van Eyck.

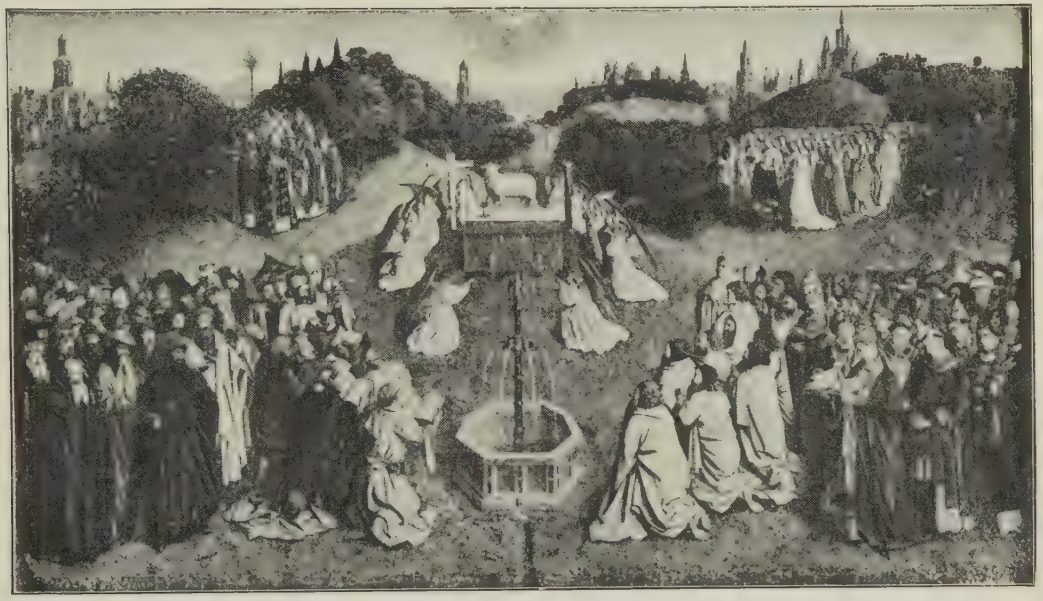
LA SIBYLLE SAMBETHA, par Hans Memlinc. (Bruges.) *Photo Nohring.*

Quatre générations se succèdent dans l'école flamande du XV^e siècle. La première est celle des Van Eyck qui étaient illustres vers 1430 ; la seconde où dominent Rogier van der Weyden et Thierry Bouts, fleurit de 1450 à 1470 ; la troisième est celle de Hans Memlinc, vers 1480-90 ; enfin la quatrième, celle de Gérard David et de Quentin Matsys, inaugure le XVI^e siècle. A ce moment, la richesse et l'activité artistique ont délaissé Bruges pour Anvers.

MARTIN VAN NEWENHOVEN, par Hans Memlinc. (Bruges.) *Photo Hachette.*

LES VAN EYCK

Il y eut deux frères van Eyck : l'aîné, Hubert, que nous connaissons mal ; le cadet, Jan, que nous connaissons bien, parce qu'il a pris soin de signer ses panneaux. Une inscription fameuse sur l'illustre tableau dit de l'« Agneau mystique », à Saint-Bavon-de-Gand, déclare que ce chef-d'œuvre est l'œuvre collective des deux frères. Ce vaste retable est une des plus étonnantes merveilles de l'art.



L'AGNEAU MYSTIQUE, par Hubert et Jan Van Eyck (Cathédrale Saint-Bavon, à Gand.)
Photo Gesellschaft. Berlin.

Il y a tout un monde dans cette œuvre immense et complexe. — Le triptyque ouvert montre, dans sa partie supérieure, Dieu le père, entre la Vierge et saint Jean, et entouré des anges qui chantent et jouent de la musique ; — dans la partie inférieure, le mystère de l'Agneau (symbole de Jésus) que viennent adorer des théories de martyrs et de vierges, des prophètes, des apôtres ; — tandis que sur les volets s'avancent à gauche les bons juges et les soldats du Christ (les Croisés), et à droite, les pélerins et les ermites qui viennent de leur désert pierreux ; c'est tout le monde chrétien, c'est l'image complète de l'Église. Mais c'est surtout un portrait exact, minutieux, éclatant de tout ce qu'un peintre peut découvrir dans la nature ; il faut analyser, admirer de près tout le détail de ce prodigieux panorama ; — les clochers de l'horizon, les bosquets de rosiers, l'herbe piquée de fleurettes, l'eau de la fontaine et les pierreries qui brillent dans le ruisseau, les costumes, les visages, tout atteint à un degré de vérité, de vie, d'éclat, que la peinture n'a jamais dépassé ni même atteint une seconde fois.

Photo Gesellschaft. Berlin.

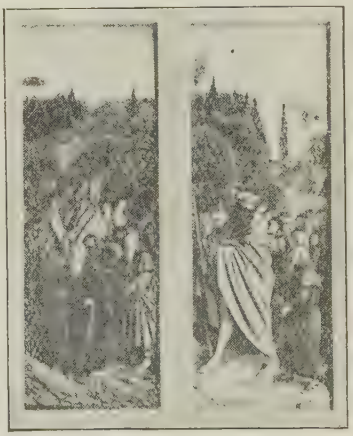


Photo Gesellschaft. Berlin.

LA PREMIÈRE GENÉRATION : JAN VAN EYCK

Les frères van Eyck, les initiateurs de l'école flamande, en restent les réalistes inégalés. Jan van Eyck est un portraitiste incomparable, non seulement des hommes, mais des choses. Jamais la peinture n'avait encore été à ce point un « art d'imitation ». Aussi, oublie-t-elle parfois son origine et sa vocation religieuses. Quelques maîtres anonymes nous ont aussi laissé des chefs-d'œuvre. Ainsi le « Maître de Flemalle ».

ARNOLFINI ET SA FEMME
par Jan Van Eyck.
(Galerie Nationale de Londres.) *Photo Hachette.*

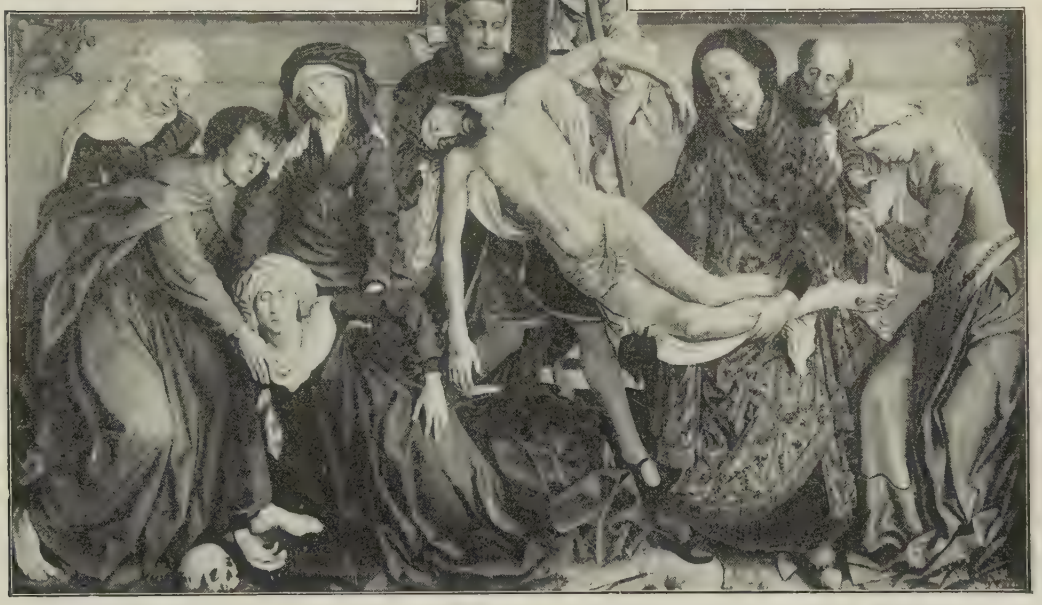
C'est déjà un portrait d'intérieur, une « intimité ». Arnolfini nous présente sa femme ; c'est un riche marchand, à visage honnête ; il est en costume de ville, robe fourrée, chapeau fastueux ; il a quitté ses soques ; — Mme Arnolfini en coiffe blanche, dans une robe abondante, la ceinture en avant, la taille haute ; — la belle lampe de cuivre brillant ; — le miroir du fond où se réfléchit un personnage qui entre, celui à qui Arnolfini présente sa femme ; — une inscription dit : « Van Eyck a été ici » ; — la fenêtre ouverte sur la rue, le lit dans ses rideaux; toutes choses enveloppées d'une ombre discrète.

L'ANNONCIATION, par le Maître de Flemalle.
(Coll. particulière.) *Photo Van Oest et Cie, Bruxelles.*

A gauche, les donateurs, émus, discrets, agenouillés dans la cour ; ils n'osent pas entrer. Au centre, l'Annonciation ; l'ange et la Vierge écroulés dans les plis multiples de leur robe ; — faire l'inventaire de cet intérieur ; le lavabo, la serviette ; la bougie qui vient de s'éteindre ; — à droite, saint Joseph, dans son atelier ; les instruments sur l'établi ; il confectionne des souricières ; puis les met à l'étalage devant sa fenêtre ; — la rue, les boutiques, les passants.

LA SECONDE GÉNÉRATION

Rogier van der Weyden n'a pas, comme le pittoresque naturaliste ; il est le peintre nouvelle à l'expression religieuse. Son ane tout autre le système iconographique les van Eyck, oublié le sentiment pour qui a su le mieux adapter la manière action a été considérable ; il a fixé plus dérivé de la technique nouvelle.



DESCENTE DE CROIX
par Rogier Van der Weyden ou de la Pasture. (Escurial.)
Photo Anderson.

UNE des compositions les plus pathétiques de l'art chrétien ; — deux figures douloureuses, le cadavre du Christ qui pèse sur les bras de Nicodème et Joseph d'Arimathie ; — la Vierge qui s'évanouit avec une attitude parallèle à celle de son fils, soutenue par saint Jean et les saintes femmes ; — à droite, la Madeleine, toujours brillamment parée, à la douleur démonstrative ; — analyser l'expression de la douleur sur les différents visages ; — un peu de raideur dans les attitudes ; entassement un peu forcé de ces personnages placés sur un fond doré, devant une paroi, comme les figures sculptées d'un retable en bois

LES douze apôtres disposés assez gauchement autour du Christ ; — perspective montante de la table et du dallage ; — visages peu expressifs, sauf les portraits du donateur et de sa famille ; ils contemplent, les mains jointes, le Christ instituant le Sacrement de l'Eucharistie. Noter les deux fils apparus dans la lucarne, par où l'on passe les plats de la cuisine à la salle à manger ; — précision dans la peinture de nature morte ; les verres et le plat d'argent sur la nappe.

LA CÈNE. par Thierry Bouts. (Musée de Louvain.)
Photo Brückmann.

LA FIN DU XVe SIÈCLE : MEMLINC, QUENTIN MATSYS

A la fin du XVe siècle, on observe un déplacement du centre d'activité pittoresque ; Anvers prend la place de Bruges. C'est le moment aussi où l'art italien commence à s'imposer aux artistes de Flandre. Quentin Matsys inaugure à Anvers l'école qui va en un siècle préparer Rubens, cependant qu'à Bruges la vieille école gothique meurt doucement avec les derniers élèves de Memlinc.

L'ADORATION DES MAGES, par Hans Memlinc. (Musée de Bruges.)
Photo Brückmann.

Les scènes d'adoration des mages sont toujours l'occasion d'introduire dans un tableau religieux des donateurs en prière ; — gentillesse de la Vierge ; Memlinc est le premier Flamand qui ait cherché le joli ; le meilleur de son art est dans le charme déjà mondain de ses vierges et des saintes qui l'entourent ; — aimable symétrie de la composition ; — noter le mage nègre ; on l'imagina pour que les trois mages fussent les représentants des trois continents : l'Européen, l'Asiatique, l'Africain ; au temps du christianisme primitif, les trois mages portaient tous le bonnet phrygien et le costume persan.

Comparer avec la composition de Rogier Van der Weyden (page 19) et avec les sépulcres français sculptés (page 13). — Matsys aussi est un peintre pathétique ; effet puissant de tous ces visages douloureux tendus vers la face inerte du Christ mort. — La couleur est plus brillante que chez Rogier, les costumes plus riches ; l'École anversoise semble, dès lors, annoncer l'exubérance de Rubens ; la composition plus habile, sinon plus dramatique ; — mais surtout, le paysage intervient, qui met la profondeur de son atmosphère autour des figures et apporte sa poésie ; — ce sont d'ailleurs des spécialistes du paysage qui peignaient alors les fonds des grandes compositions.

LA MISE AU TOMBEAU, par Quentin-Matsys. (Musée d'Anvers.)
Photo G. Hermans.

V. LES PEINTRES FLORENTINS DE MASACCIO A BOTTICELLI.

PLACE DE LA SEIGNEURIE A FLORENCE. *Photo Alinari.*

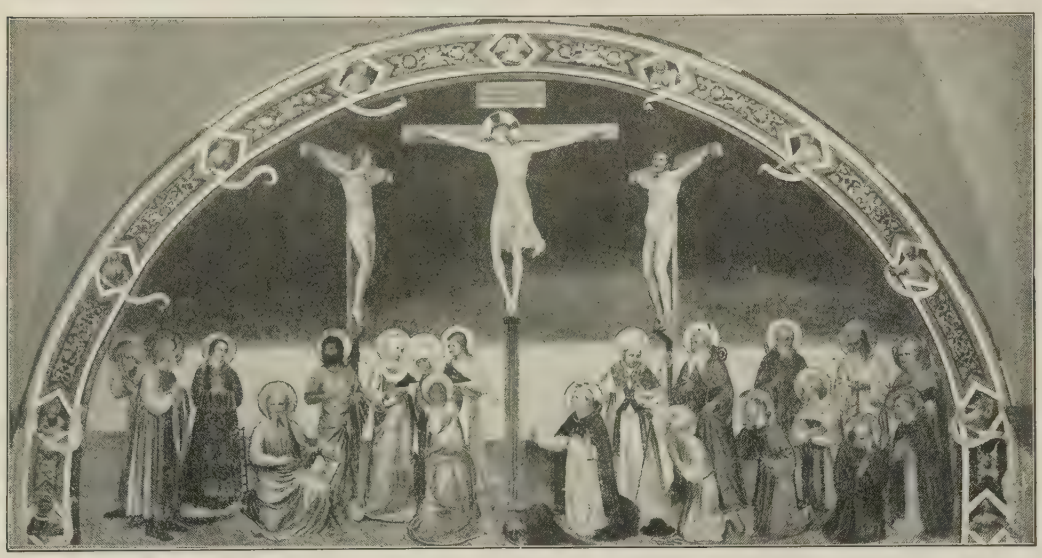
Le rôle de Florence a été prépondérant dans l'histoire de la Renaissance italienne. Dans cette république active, sous le protectorat de mécènes généreux, en particulier des Médicis, les artistes, architectes, sculpteurs et peintres ont, au cours du XV^e^ siècle, renouvelé les formes de l'art. Plus que nulle autre école, Florence a été l'initiatrice de la Renaissance, c'est-à-dire de l'art européen moderne.

Cet art moderne se distingue de l'art médiéval, d'abord par son naturalisme scientifique, en second lieu par le retour aux formes de l'art antique, oubliées depuis le haut moyen âge. Le naturalisme florentin présente un caractère théorique, scientifique, auquel il doit d'être devenu universel. Les Flamands se contentent de copier exactement le modèle qu'ils ont sous les yeux. Le naturalisme florentin recherche les raisons des apparences ; il fonde son dessin sur ses connaissances en perspective et en anatomie. Parti, comme le Flamand, du pur naturalisme, il aboutit avec Michel-Ange à un art hardi qui n'est pas la copie du monde réel, mais la création d'une humanité surhumaine.

Les principales étapes de l'art florentin au XV^e^ siècle sont marquées : 1° par les derniers maîtres d'inspiration et de technique médiévales ; 2° par les grands naturalistes sculpteurs et peintres (Donatello, Masaccio, Paolo Uccello) ; 3° par les maîtres raffinés de la seconde moitié du siècle, les deux Lippi, Botticelli, Ghirlandajo. Et c'est enfin Vinci qui ouvre l'ère de l'art moderne. L'évolution a été achevée en trois générations.

LES DERNIERS MAITRES GOTHIQUES : FRA ANGELICO

Durant la première moitié du XV^e^ siècle, les continuateurs de Giotto et de l'art giottesque couvrent de fresques abondantes, aux couleurs tendres, les monastères et églises de Toscane et d'Ombrie. C'est alors que vécut Fra Angelico de Fiesole, pieux moine dominicain, un des maîtres les plus suaves de la peinture. Il a pris au naturalisme seulement de quoi donner une apparence matérielle à la vie morale.



CRUCIFIXION, par Fra Angelico (Réfectoire du couvent Saint-Marc, à Florence.) *Photo Brogi.*

LES ROIS MAGES (fragment), par Benozzo-Gozzoli. (Chapelle du Palais Riccardi, à Florence.) *Photo Brogi.*

Chez Fra Angelico, la peinture n'est qu'une forme de l'activité religieuse, une expression de la piété; il a travaillé pour son ordre; — au couvent S. Marco, à Florence, il a peint à fresque des images pieuses dans chaque cellule ; — dans le réfectoire, une grande fresque montre le Christ en croix, le groupe de Marie et des saintes femmes ; — d'autre part, le peintre conduit sur le calvaire saint Dominique, saint François, quantité d'autres saints ; noter la compassion dans les figures agenouillées à droite ; — ces fresques légères sont de tonalité blonde ; la couleur est tendre et pure, comme le sentiment ; — la légende dit que lorsque Fra Angelico s'endormait de fatigue, les anges venaient continuer son travail ; chez nul autre peintre, génie et piété ne se pénètrent à ce degré.

Benozzo Gozzoli a été l'élève de Fra Angelico ; il en a conservé la couleur tendre et le dessin ingénu ; — mais il s'attarde davantage aux détails pittoresques ; dans ce cortège des rois mages, il multiplie avec complaisance les figures, les accessoires qui enrichissent le décor, costumes, arbres, rochers, etc. ; il songe à amuser les yeux avant tout ; — en même temps, il introduit, sans scrupule, le monde contemporain dans les scènes de l'Évangile et de la Bible ; la Florence des Médicis se reconnaît dans son œuvre; — le souci décoratif l'emporte sur toute autre préoccupation : sentiment religieux et couleur historique.

LA SCULPTURE FLORENTINE

Le génie florentin est d'abord sculptural. Les peintres ne sont venus qu'après les sculpteurs. C'est le marbre et le bronze qui ont souvent montré aux peintres l'art du modelé. C'est à cet esprit sculptural qu'est due la prédominance du dessin dans la peinture florentine. Beaucoup de Florentins ont commencé par la sculpture ou l'orfèvrerie avant de passer à la peinture. Le dessin florentin rappelle le métal ciselé.

EPISODES DE LA VIE D'ABRAHAM, par Ghiberti. (Portes du Baptistère de Florence.) *Photo Brogi.*

NOTER comment, dans ce bas-relief en bronze, Ghiberti recherche des effets propres à la peinture ; — paysage, des arbres, une montagne, effet de perspective ; — c'est dans ces tableaux de bronze, dignes d'être les portes du paradis, au dire de Michel-Ange, que les peintres du XV^e^ siècle sont venus prendre des leçons de composition et de dessin.

Par son art élégant, précieux, aigu, Ghiberti est un des maîtres qui caractérisent le mieux le génie florentin; voir, page 25, les formes durement ciselées de Botticelli; elles rappellent le travail de l'orfèvre.

ENFANTS CHANTEURS par Lucca della Robbia. (Musée du Dôme de Florence.) *Photo Brogi.*

LE sculpteur est un marbrier qui a sculpté dans la fine pierre blanche des visages de madone et d'anges, dont les peintres ont ensuite copié les délicatesses de modelé; — noter en même temps que l'élégance de cet art l'exactitude spirituelle de l'observation ; — il est facile de distinguer, par la grimace de chaque visage, ceux qui chantent en voix de basse et ceux qui chantent en voix de tête; — des pieds se lèvent pour battre la mesure. — Ces bas-reliefs décoraient une *cantoria*, c'est-à-dire la chaire de la maîtrise; Lucca della Robbia a également créé ou popularisé l'art de la terre cuite émaillée, qui unit la polychromie au modelé.

CETTE lamentable figure, sinistre comme un cadavre surgi de son cercueil, drapé dans son linceul, occupe une des niches du campanile ou clocher de la cathédrale de Florence. — Les Florentins l'ont surnommé *Zuccone*, ou la Courge, à cause de sa luisante et proéminente calvitie. Le pauvre homme a un visage ravagé. Le modelé de sa robe est tourmenté et violent; rien encore de la draperie antique qui moule le corps et dessine d'élégantes sinuosités.

Donatello tire un caractère expressif, même des plis cassés ou entortillés, comme les derniers sculpteurs gothiques. (Voir Claus Sluter et les pleurants des tombeaux des ducs de Bourgogne, page 12.)

Le nu visible (les bras, les mains), a un aspect contracté et comme cadavérique, et l'on peut se demander si le sculpteur ne s'est pas servi parfois de moulages pris sur des morts.

Donatello est parfois, comme ici, d'un naturalisme absolu, sans concession; ailleurs, il a subi l'influence de la beauté antique et il a retrouvé la jeunesse élégante de l'art païen. — Par la variété et la puissance de son œuvre, il est un des plus grands maîtres de la Renaissance.

Cette statue, d'exécution brutale et d'expression pathétique, rappelle que Donatello, un des principaux initiateurs de la Renaissance, plonge de profondes racines dans le moyen âge.

LE PROPHÈTE ZACHARIE par Donatello. (Campanile de Florence.) *Photo Brogi.*

LES PREMIERS NATURALISTES

Dans la première moitié du XV^e^ siècle, une génération de peintres (Masaccio, Paolo Uccello, Castagno, etc.) a renoncé aux belles couleurs et aux compositions faciles et conventionnelles des derniers continuateurs de Giotto. Ils ont peint avec des couleurs austères, parfois du blanc et du noir, pour construire dans l'espace des figures solides. Tous les motifs de l'iconographie traditionnelle en furent transformés.

LE TRIBUT DE SAINT-PIERRE, par Masaccio. (Église des Carmes, Florence.) *Photo Anderson.*

C'est la fresque fameuse d'où les Florentins faisaient commencer la peinture moderne. — Jésus commande à saint Pierre d'aller pêcher le poisson qui fournira le tribut que réclame le percepteur. — La manière simple et forte dont ces figures reposent sur le sol, dont la lumière les sculpte largement par plans, et jusqu'à l'ombre qu'ils projettent, suffisent à donner à ces personnages une intensité de vie, une réalité jusqu'alors inconnue dans l'art; — noter aussi l'ampleur des gestes la gravité majestueuse de ces apôtres en toge.

BATAILLE DE SANT ÉGIDIO, par Paolo Uccello. (Galerie Nationale de Londres.) *Photo Hachette.*

Une des sciences qui a renouvelé la peinture et fixé la vision des modernes est la perspective ; Paolo Uccello en a été l'un des initiateurs. — Cette bataille n'est qu'un exercice pour résoudre le problème de poser des chevaux dans l'espace : attitudes de profil, de trois quarts avant, de trois quarts arrière, etc.; — les cadavres et armes qui jonchent le sol; gaucherie simpliste avec laquelle ils sont placés.

LES "PRÉRAPHAÉLITES"

La seconde moitié du XV^e^ siècle est remplie par des peintres savants, occupés à assouplir le dessin, de manière à l'obliger à rendre les délicatesses du modelé des figures et draperies. Il y a encore de la raideur et de la sécheresse dans le style ; mais cette acuité a plu aux modernes que lassait un peu la rondeur molle et facile de l'art classique. D'où la vogue des « préraphaélites » auprès des amateurs modernes.

VIERGE A L'ENFANT,
par Filippo Lippi.
(Pitti. Florence.) *Photo Anderson.*

FILIPPO LIPPI peint d'après nature sa madone, au type menu, à l'expression futée ; — dans le fond, la nativité de la Vierge, tableau réaliste de la vie florentine et charmant exercice de perspective ; — on voit ici comment le thème religieux n'est plus qu'un prétexte pour représenter la vie contemporaine ; l'art est déjà profane même dans les sujets chrétiens ; — délicieux *tondo*, c'est-à-dire tableau rond (rotondo).

ALLÉGORIE DU PRINTEMPS,
par Botticelli. (Offices. Florence.)

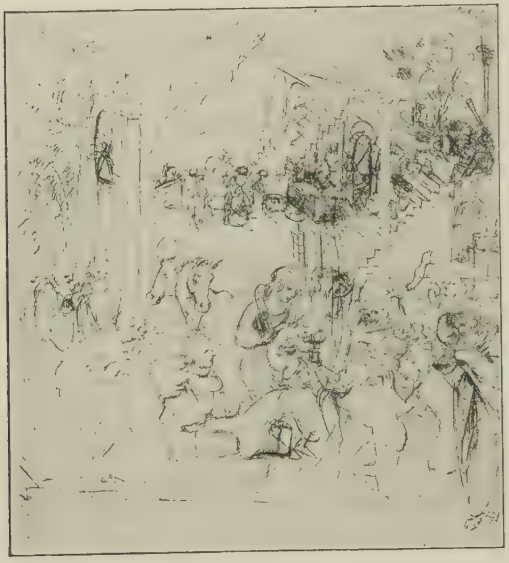
A cette date, les thèmes de l'inspiration florentine sont empruntés aussi souvent à la poésie profane ou païenne qu'à l'iconographie chrétienne. Cette image illustre un poème du temps ; — au centre, Vénus ; à gauche, les grâces et Mercure ; à droite, Primavera, Flore, Zéphyre ; — c'est une fête en l'honneur du printemps ; nous sommes à Florence, la ville des fleurs ; — Botticelli trace des lignes un peu sèches, aux retours brusques ; sa grâce est plutôt nerveuse et saccadée que molle et langoureuse ; — la forme montre toute l'élégance dont le dessin linéaire est susceptible ; il ne lui manque que la douceur estompée, le mystère et la mollesse que lui donnera Léonard de Vinci.

ALLÉGORIE DU PRINTEMPS, par Botticelli. (Offices. Florence.) *Photo Anderson.*

VI. LÉONARD DE VINCI.

Léonard de Vinci est le premier des « modernes » ; avant lui règne l'art des « primitifs ». Et pourtant il est le contemporain des Filippino Lippi et des Botticelli ; mais son art semble en avance d'une génération.

Ce peintre n'est pas seulement un peintre ; il a connu et pratiqué tous les arts, y compris la poésie et la musique ; cet artiste n'est pas seulement un artiste, mais un savant. Il n'étudie pas la nature seulement pour en imiter les apparences ; il en scrute les secrets pour en connaître les lois. Il est très représentatif du génie florentin à ce point de vue. Une histoire de la philosophie ou des sciences doit lui réserver une place égale à celle qu'il occupe dans l'histoire de l'art. C'est seulement le peintre que l'on étudie ici.



ADORATION DES MAGES,
par Léonard de Vinci.
(Dessin. Louvre.) *Photo Giraudon.*

C'est sur deux points surtout qu'il a renouvelé l'art de la peinture et lui a donné une force expressive inconnue. D'abord il a révélé la puissance du clair-obscur, l'art de jouer avec de larges ombres transparentes ; il a fait entrer l'atmosphère dans le monde de la peinture ; c'est lui qui a fait franchir l'étape qui mène de la sécheresse du dessin primitif à la souplesse et au mystère du dessin moderne.

En second lieu, Vinci a été spécialement préoccupé de faire de la peinture un langage pour la pensée. Il ne se contente jamais d'un effet décoratif ; il veut par son dessin atteindre aux formes qui expriment les passions et sentiments humains. Son œuvre révèle le plus vigoureux effort qui soit dans l'art pour créer des êtres vivants et vivant surtout d'une vie mentale et sentimentale.

Sa vie fut multiple et diverse comme ses curiosités et son œuvre. Né Florentin, il est élève de Verrocchio, un sculpteur-peintre ; il se met à Milan au service de Ludovic Le More, à titre d'ingénieur, de sculpteur et de peintre ; autour de lui se groupe un atelier : l'école Milanaise ; retour à Florence, où il se trouve en rivalité avec Michel-Ange, alors à ses débuts ; après Marignan il se donne à François Ier qui l'emmène en France où il meurt.

C'est à cette protection du roi de France et au fait qu'il a vécu ses dernières années à la cour de François Ier que nous devons de posséder au Musée du Louvre les plus belles œuvres de Léonard. D'ailleurs, sa peinture a toujours été particulièrement admirée en France, en raison de ses préoccupations spirituelles. Vinci disait que la peinture est chose mentale, « cosa mentale ».

TÊTE DE DAVID,
par Verrochio.
(Bargello. Florence.) *Photo Brogi.*

LA FORMATION DE LÉONARD DE VINCI

Moment critique dans l'histoire que celui où l'art arrive à pleine maturité. Avant, c'est l'art des primitifs, qui fait toujours sentir un peu d'effort et de raideur ; après, l'art apparaît en pleine possession de ses moyens. C'est dans l'atelier de Verrocchio où travaillait le jeune Léonard que s'accomplit le progrès décisif. Quelle fut, dans cette conquête finale, la part du maître et celle de l'élève ?

BAPTÊME DU CHRIST,
par Verrocchio.
(Fragment. Florence.) *Photo Alinari.*

LÉONARD, bien que cette peinture soit de sa jeunesse, est ici tout entier. La composition savante, malgré la variété des attitudes, les figures se groupent de manière à former la pyramide ; — l'expression morale (tendresse, vénération, gravité, enjouement) adaptée à la jeunesse des visages ; — l'analyse des mains montre la même curiosité psychologique, la main qui protège, qui prie, qui bénit, qui indique ; Vinci est le peintre qui a su le mieux faire parler les mains ; — le paysage de roches étranges, bizarreries dolomitiques observées avec une précision de minéralogiste ; — les plantes analysées, dessinées comme par un botaniste ; — et surtout l'atmosphère profonde, mystérieuse ; — c'est le clair-obscur, l'emploi de larges ombres transparentes qui donne sa profondeur au paysage, comme la douceur au modelé des petits corps potelés et la souplesse élégante aux draperies.

CE Baptême du Christ a été exécuté dans l'atelier du sculpteur-peintre Verrocchio, à une époque où Léonard y travaillait. De bonne heure, on a remarqué dans cette peinture des parties qui, par leur style, révèlent la main de l'élève ; les deux anges ; — tandis que l'un d'eux avec son nez rond et court, sa lèvre boudeuse, n'est pas très loin du type de Botticelli, l'ange qui se montre de profil est de physionomie tendre et rêveuse, caractéristique des figures de Léonard ; — noter aussi le style large de la draperie, son allure calme, bien posée, si différente du dessin trépidant des « primitifs » ; — d'autres remarques (sur le paysage) rendent probable la collaboration de Léonard et de son maître dans ce tableau.

LA VIERGE AUX ROCHERS
par Léonard de Vinci.
(Louvre.) *Photo Hachette.*

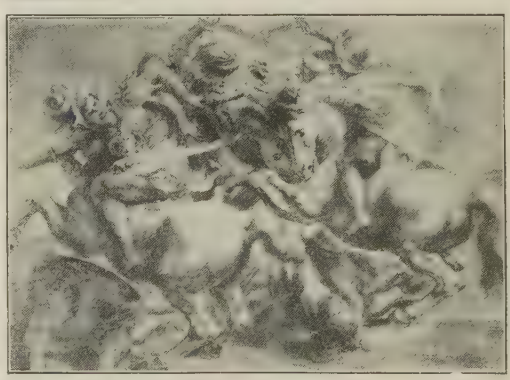
COMPOSITIONS DRAMATIQUES

Vinci estimait que la peinture est un moyen de rendre visibles les mouvements de la pensée. Il transforme profondément les thèmes religieux qu'il reprend. Ce ne sont plus des images traditionnelles, mais des reconstitutions historiques et psychologiques. Sur ce point Vinci n'a pas toujours été suivi par les peintres modernes, parce que de telles ambitions semblent quelquefois dépasser les moyens de la peinture.

LA CÈNE, par Léonard de Vinci. (Église de Sainte-Marie des Grâces. Milan.) *Photo Anderson.*

L'ŒUVRE la plus importante, la plus commentée de celles qui nous sont restées de Vinci. Exécutée à la fin du XV^e^ siècle, dans un réfectoire de couvent à Milan, avec un procédé de peinture qui n'est pas la fresque et qui a manqué de solidité. — Le thème est la réaction des douze apôtres entendant Jésus prononcer la phrase : « L'un de vous me trahira. » — Les douze apôtres se ramassent en quatre groupes de trois figures ; — auprès de Jésus, les jeunes s'étonnent, s'indignent, protestent ; — aux bouts de la table, les vieux restent incrédules, se font répéter la phrase incroyable ; — Jésus résigné et serein ; — Judas recule, en arrêt ; — Vinci a voulu que chaque âge, chaque tempérament eût sa réaction révélatrice ;— analyser les visages, les mains, les attitudes ; — évoquer les phrases qui complètent les gestes ; — ce n'est plus le récit évangélique, c'est une tragédie humaine qu'il a mise en scène.

CETTE bataille d'Anghiari, qui devait décorer une salle du Palais-Vieux à Florence, n'a pas été achevée. Tout en aurait disparu, s'il ne nous restait un dessin de Rubens, d'après un fragment du carton qui subsistait encore au commencement du XVII^e^ siècle. Il permet de juger des intentions de Léonard. — Le thème de la bataille fournit une occasion de rendre des passions violentes, sauvages, la fureur du meurtre ; — ici, l'épisode dit de l'étendard montre des cavaliers acharnés à saisir ou à défendre un étendard ; — grimaces terribles des visages, l'effort, la cruauté, chez les hommes et chez les chevaux ; — science du dessin anatomique ; Vinci avait fait une étude approfondie du cheval pour la statue équestre qu'il avait entreprise à Milan et, d'après les croquis qui peuvent seulement nous permettre d'en juger, il semble que le cheval qu'il avait modelé et qui devait être coulé en bronze, se présentait ainsi, cabré et soutenu par des corps de blessés rampant sous le ventre de la bête. On peut reconnaître aussi, dans les faces cruelles et grimaçantes des cavaliers, un souvenir du fameux Colleone, l'illustre statue équestre de son maître Verrocchio.



BATAILLE D'ANGHIARI,
par Léonard de Vinci.
(D'après un dessin de Rubens. Louvre.) *Ph. Hachette.*

VINCI PORTRAITISTE

C'est surtout dans la peinture du visage que Vinci a pu montrer son extraordinaire faculté d'analyse, son effort pour atteindre la vie profonde de l'âme. Les figures qu'il a peintes révèlent une extrême spiritualité. Son jeu d'ombre et de lumière est si léger, si subtil, qu'il semble détaché des formes de la matière pour suivre les mouvements de l'âme. L'effet va jusqu'à la fascination (voir saint Jean-Baptiste, page du titre).

LA JOCONDE
par Léonard de Vinci.
(Louvre.) *Photo Hachette.*

SAINTE ANNE ET LA VIERGE
par Léonard de Vinci.
(Fragment d'un tableau du Louvre.) *Ph. Hachette.*

PORTRAIT d'une dame florentine, Monna Lisa del Giocondo, célébré dès sa naissance comme un chef-d'œuvre incomparable ; — ce portrait est en effet un miracle de modelé ; à force de délicatesse dans le dessin, le peintre est parvenu à suggérer un léger frémissement dans les traits du visage, dans les paupières et la bouche ; — le « sourire » de la Joconde n'est qu'une contraction, à peine discernable, des joues et du coin des lèvres ; — la finesse transparente de l'ombre laisse flotter un peu le modelé du visage ; — le dessin de la main est d'une beauté incomparable ; — le paysage est une merveille d'exécution, car Vinci a rendu à la fois la dureté des arêtes rocheuses et l'aspect vaporeux du lointain. Il ne manque à la Joconde que la fraîcheur et l'éclat du teint. La couleur de Vinci se plombe en vieillissant. Dans cette œuvre d'artiste et de savant, la chimie a trahi le peintre.

DANS ce tableau, plusieurs visages, analysés avec une précision et une curiosité admirables, expriment des nuances différentes de l'amour : la Vierge sourit à son enfant à qui elle tend les bras ; et l'enfant qui joue avec un agneau, renvoie à la mère son tendre sourire ; — sainte Anne, la grand'mère, enveloppe tout le groupe d'un même regard doux et paisible. Toute l'action est concentrée dans l'expression des regards.

Vasari admirait déjà combien Vinci avait su rendre la différence d'âge des deux mères sans marquer le visage de sainte Anne d'aucun des signes de la vieillesse. — La gracieuse idylle se place dans un de ces paysages chers à Vinci, d'une profondeur étonnante et d'aspect étrange ; paysages qu'il avait observés au nord de Milan, en contemplant les Alpes auprès des lacs.

VII. MICHEL-ANGE.

Michel-Ange Buonarotti porte à son degré suprême le génie sculptural des Florentins. Il est avant tout un marbrier ; il pense en marbre ; son art est de chercher dans un bloc de Carrare la figure humaine qui y est enclose pour la dégager. Aussi les thèmes traités par Michel-Ange sont-ils limités aux possibilités de la statuaire ; il ne connaît dans la nature que la figure humaine, le nu et la draperie. Même quand il a délaissé le marbre pour la fresque, la sculpture pour la peinture, il est resté un sculpteur. Il a continué à jeter dans l'espace des êtres qui ne sont ni dans l'atmosphère, ni dans l'air, mais qui sont de la " ronde bosse ".

FIGURE NUE,
par Michel-Ange.
(Plafond de la Sixtine. Rome.)
Photo Anderson.

Cet art purement plastique rejoint l'art antique qui fut aussi un art de sculpteurs plus que de peintres ; aussi Michel-Ange a-t-il éte élève des anciens dont il a étudié, copié, pastiché les sculptures que l'on découvrait dans le sol romain. Mais l'art antique est avant tout occupé de beauté physique ; il a cherché, créé des types admirables par leur force et leur élégance. Michel-Ange reste aussi l'héritier du moyen âge chrétien, c'est-à-dire d'un art qui s'intéresse d'abord à l'expression morale. Il a donc uni les deux esprits, le culte de la belle forme, puissante et souple et l'inquiétude sentimentale, tout le pathétique d'une religion qui divinise la souffrance. Il ne demande pas ses moyens d'expression aux jeux physionomiques, mais aux attitudes et mouvements du corps tout entier. Les figures de Michel-Ange sont des athlètes pathétiques.

FIGURE NUE,
par Michel-Ange.
(Plafond de la chapelle Sixtine. Rome.)
Photo Anderson.

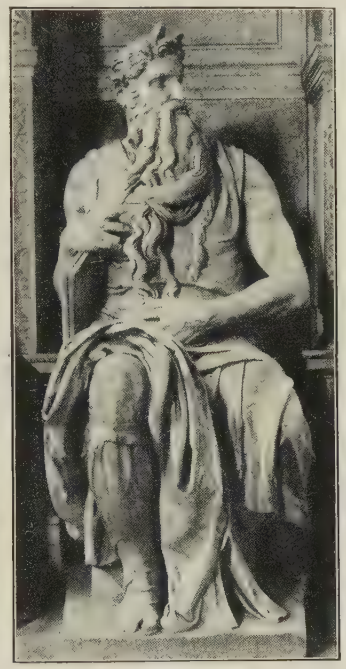
Son génie est celui d'un solitaire, misanthrope farouche. Les relations avec ses protecteurs (des papes) et ses élèves et admirateurs sont traversées de querelles et de ruptures. Cette humeur malheureuse et les luttes politiques, dans l'Italie du XVI[e] siècle, ont valu à Michel-Ange une existence assez troublée. Mais d'ailleurs, ce n'est pas dans les mécomptes de son existence quotidienne qu'il faut chercher l'explication de son œuvre. Ses géants, abîmés dans le désespoir, ou crispés par la fureur, expriment des sentiments surhumains. Son idéalisme ne fait aucune concession aux circonstances de l'histoire contemporaine.

LE TOMBEAU DE JULES II

Michel-Ange a d'abord passé par l'atelier d'un peintre, Ghirlandajo ; — mais sa véritable éducation s'est faite devant les collections d'antiques des Médicis. Après s'être illustré à Florence par des statues admirables, comme son David, il fut appelé à Rome par le pape Jules II, qui lui commanda un tombeau colossal. Le monument comportait tant de figures qu'il aurait suffi à remplir la vie de Michel-Ange.

ESCLAVE ENCHAINÉ
par Michel-Ange.
(Louvre.)
Photo Hachette.

LE mausolée de Jules II devait, à l'origine, consister en une masse d'architecture portant tout un peuple de statues. Le Moïse et les deux esclaves du Louvre appartiennent à ce projet primitif. — Les esclaves se rattachent au monument par un symbolisme un peu lâche ; ils signifient indifféremment les nations vaincues par le pape, ou le désespoir provoqué par sa mort. — En réalité, ces admirables figures présentent les deux thèmes antithétiques, dans lesquels se résume le génie de Michel-Ange ; un corps contracté par l'effort et un autre détendu par la lassitude ; — ces aspects de la lutte et du repos expriment puissamment la fureur ou le désespoir.



MOISE, tombeau de Jules II,
église Saint-Pierre-aux-Liens,
par Michel-Ange.
(Rome.) *Photo Brogi.*

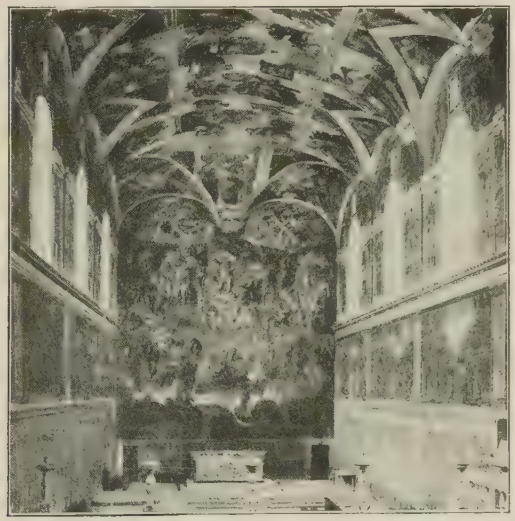
L'IDÉALISME de Michel-Ange n'a jamais consenti à faire un portrait. Même sur son tombeau, le pape Jules II n'est pas représenté par une image ressemblante. — Mais cette statue du Moïse, le conducteur redouté du peuple hébreu, peut bien évoquer le souvenir du terrible Jules II. — Attitude immobile, mais qui suggère une force que l'on devine surhumaine et qui a peine à se contenir ; — sévérité du regard, barbe de fleuve, bras musclés, aux veines gonflées, mouvement brusque de la jambe gauche en arrière, modelé houleux du genou, tout exprime la puissance, la colère et l'élan qui va lever ce colosse ; — c'est comme un sourd grondement précédant le coup de tonnerre.

VIERGE A L'ENFANT
Tombeau des Médicis,
par Michel-Ange.
(Florence.) *Photo Ande son.*

CE groupe doit être rapproché des tombeaux des Médicis (page 34), dans la chapelle desquels il est placé. — Michel-Ange a sculpté plusieurs fois l'image de la Vierge et de l'enfant ; jamais il n'a montré une élégance aussi tourmentée ; — attitude comme tordue, fréquente dans ses figures ; — les figures repliées, massées dans le bloc ; — moue tragique du visage de la Vierge ; — le plus étonnant est sans doute l'enfant Jésus que l'on devine musclé, plutôt que potelé, bambino athlétique, qui se retourne d'un geste plus élégant que facile pour prendre le sein de sa mère ; — même l'idylle tranquille de la Vierge à l'enfant devient, chez Michel-Ange, violente comme une lutte.

LE PLAFOND DE LA SIXTINE

Michel-Ange travaillait au tombeau de Jules II, quand celui-ci lui ordonna d'abandonner ses marbres pour peindre à fresque le plafond de la chapelle du Vatican, la Sixtine; encore un travail gigantesque. Michel-Ange fit construire un échafaudage, et pendant plusieurs années, s'enferma dans la chapelle, tirant de son imagination les acteurs géants auxquels il confiait le drame de la Genèse.



INTÉRIEUR DE LA CHAPELLE SIXTINE par Michel-Ange. *Photo Alinari.*

Parois entièrement recouvertes de peintures à fresque ; — au-dessous des fenêtres, sur les murs de droite et de gauche, compositions exécutées, à la fin du XV^e^ siècle, par des maîtres ombriens et florentins ; — sur le plafond, l'œuvre de Michel-Ange. La surface est divisée en des compartiments d'architecture peinte ; les compartiments du centre encadrent des scènes de la Genèse, depuis la création du monde jusqu'au déluge ; — de chaque côté, sur les triangles qui joignent le plafond aux murs, de gigantesques figures de prophètes et de sibylles sont assises ; — sur les balustrades gesticulent des corps alertes (voir page 30) ; — sur le mur de fond, au-dessus de l'autel, la fresque du jugement dernier, peinte aussi par Michel-Ange, longtemps après le plafond. — Ainsi, le programme suivi par le peintre le conduit des origines à la fin du monde ; toutes les figures, tous les épisodes qu'il rencontre ne sont pour lui que des occasions de déployer, en de magnifiques attitudes, la souplesse et la force du corps humain. L'art romain à la fin de la Renaissance a trouvé dans la Sixtine un répertoire inépuisable de poses imprévues et de mouvements déchaînés.

Une des scènes de la Genèse. Jéhovah vient de séparer les éléments ; il a modelé le corps du premier homme ; glissant dans l'espace, enveloppé dans le tourbillon des génies qui l'emportent, il lui ordonne de s'éveiller ; — beauté du corps d'Adam ; une des plus belles figures qui aient été créées depuis le Thésée et l'Ilissus du Parthénon ; — musculature puissante et molle ; l'épaule saillante où elle s'appuie ; souplesse et poids de l'abdomen ; élégance de la longue jambe ; regard étonné dans le visage qui s'éveille ; — majesté incomparable de cette création du premier homme ; sur ce point, l'art de Michel-Ange coïncide avec l'acte de Jéhovah. Il est, lui aussi, le créateur puissant d'une magnifique humanité.

LA CRÉATION D'ADAM, par Michel-Ange. *Photo Brogi.*

LA CHAPELLE SIXTINE

Étendu sur son échafaudage, Michel-Ange a peint des géants que les visiteurs de la chapelle contemplent à 30 mètres d'altitude. Quand on peut analyser le détail de cet immense drame, on y découvre des merveilles de dessin. Il n'y a pas de plus admirables figures en art que ces nudités (voir page 30), qui sont les plus belles variations de Michel-Ange, sur le thème du corps humain.

LA SIBYLLE DELPHIQUE
par Michel-Ange.
Photo Anderson.

MICHEL-ANGE a placé sur le plafond de la Sixtine ceux qui ont annoncé la venue du Christ, les prophètes et les sibylles ; il a introduit les sibylles parce qu'elles lui donnaient occasion de placer des figures féminines parmi les prophètes farouches ; ces sibylles sont des prophétesses païennes que l'iconographie du moyen âge avait adoptées. — La Delphique, la prêtresse d'Apollon, est une vierge farouche, au regard épouvanté ; tandis qu'elle replie son livre, ses yeux s'affolent de ce qu'elle prévoit.

ATTITUDE magnifique et impossible de ce grand corps souple ; — la sibylle se détourne pour poser le livre dans lequel tout à l'heure elle lisait ; — ses paupières baissées nous révèlent que son esprit est encore attentif aux pensées qu'elle a recueillies ; — noter une des élégances chères à Michel-Ange, le mouvement des bras en direction contraire au mouvement du visage dans les figures de Michel-Ange, ce ne sont pas seulement les membres qui s'agitent ; le torse pivote sur le bassin et la tête tourne sur les épaules.

LA SIBYLLE LYBIQUE
par Michel-Ange.
Photo Anderson.

CHACUN des prophètes est occupé à une besogne particulière ; l'un médite, l'autre lit, un autre discute ; autour d'eux des génies participent à leur travail ; — Daniel transcrit des phrases d'un livre sur l'autre ; il se penche ; il est prodigieusement attentif et affairé ; sa tête échevelée se rapproche et paraît énorme ; les oppositions de lumière et d'ombre amplifient le volume de ce crâne bouillonnant ; l'effet de grossissement est encore accentué par la forme incurvée de la paroi qui passe du plan horizontal du plafond au plan vertical de la muraille ; — admirable raccourci du bras appuyé sur le livre.

LE PROPHETE DANIEL
par Michel-Ange.
Photo Anderson.

L'IMAGE de la méditation désespérée. Le prophète des lamentations est comme écrasé par le poids des terribles pensées qu'il porte ; il retombe sur lui-même, inerte ; — le comparer avec le Moïse de marbre (page 31) qui lui ressemble par la prestance, le costume, l'attitude ; mais chez Moïse, la force est contractée, tendue ; ici, elle n'est plus que poids inutile ; — les deux thèmes de Michel-Ange : l'effort et l'inertie, la volonté et le désespoir.

Les figures du fond s'associent à la douleur du prophète ; ailleurs, ce sont des génies actifs ; ici des pleureuses en deuil sur des ruines.

LE PROPHÈTE JÉRÉMIE
par Michel-Ange.
Photo Anderson.

LES TOMBEAUX DES MEDICIS

Tandis qu'une rivalité violente divisait à Rome Michel-Ange et Raphaël, le pape Léon X, un Médicis, renvoya Michel-Ange à Florence avec un programme de grands travaux. C'est là que le peintre, redevenu sculpteur, exécuta dans la chapelle de S. Lorenzo les deux tombeaux de Julien et de Laurent de Médicis. Comme pour le tombeau de Jules II, le sculpteur fut plus d'une fois contrarié par les circonstances.

TOMBEAU DE JULIEN DE MÉDICIS
Église San-Lorenzo, Florence
Photo Brogi.

Comme pour le tombeau de Jules II, Michel-Ange n'a pas songé ici à faire un portrait du mort. Il a assis une figure héroïque qui prend toute sa signification si on l'oppose à l'image du tombeau voisin, sur lequel règne une figure de la méditation ; celle-ci, par opposition, pourrait s'appeler l'action ; image de l'homme qui commande ; attitude rappelant celle du Moïse (voir page 31) ; — sur le sarcophage, deux figures décoratives et symboliques, dans lesquelles les contemporains voyaient déjà des images de la douleur et du désespoir ; — l'une est la Nuit (sous sa jambe s'est blottie une chouette) ; l'autre est donc le Jour ; son visage, que le ciseau n'a pas complètement dégagé, semble ainsi d'une rudesse plus farouche ; — la figure féminine exprime une assitude infinie ; la figure virile un mépris furieux ; — il serait vain de rechercher l'inspiration de ces figures dans les circonstances fortuites de la commande ; c'est le génie même de l'artiste qui s'exprime lyriquement dans le langage du marbre.

Figure illustre de la méditation, connue sous le nom du *Penseroso*, c'est-à-dire le Penseur ou plutôt le Pensif ; effet de cette attitude repliée (un peu celle de Jérémie, voir page 33) ; l'ombre du casque sur le visage au regard invisible ; — les deux personnages étendus sont : la figure féminine, le Matin ou l'Aube ; elle soulève d'un geste déjà las les voiles du sommeil et de la nuit ; — l'autre, la figure virile, est le Soir ou le Crépuscule, qui retombe sur lui-même, écrasé de lassitude, toute sa force n'étant plus que du poids inerte ; — encore une fois, dans les figures des héros assis, comme des nudités étendues, reconnaître le thème antithétique de l'effort et de la lassitude, de la volonté et du renoncement, de la fureur et du désespoir. — Noter également la netteté tranchante des lignes de l'architecture ; Michel-Ange encadre ses figures tourmentées dans des pilastres et corniches d'une géométrie implacable.

TOMBEAU DE LAURENT DE MÉDICIS
Église San-Lorenzo. Florence.
Photo Brogi.

VIII. RAPHAËL.

La place primordiale que Raphaël occupe dans l'histoire de l'art s'explique autant par le moment où il est apparu que par la nature de son génie. Il s'est épanoui à l'instant suprême où la Renaissance parvenait à maturité ; il se trouve être ainsi le génie le plus représentatif de son temps. C'est dans son œuvre que l'on est venu chercher le fruit d'un siècle de culture.

Son génie le prédestinait à ce rôle ; Raphaël assimile avec une aisance heureuse la science de ses prédécesseurs et contemporains ; il n'est pas de génie plus souple et qui se montre plus ployable aux influences. Il ne se contente pas, d'ailleurs, d'être un disciple ; il déploie avec une ampleur facile et heureuse les conséquences de prémisses posées par ses prédécesseurs.

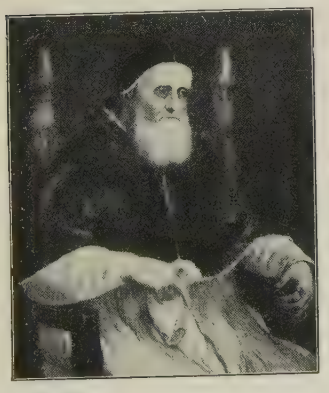
RAPHAËL
Son portrait. (Florence.)
Photo Anderson

Aussi, bien que sa carrière ait été brève (il est mort à 37 ans), sa vie donne-t-elle l'impression d'un apprentissage continu. D'une année à l'autre jusqu'à la fin, il s'est transformé ; il laisse une œuvre grandiose et disparaît alors que son génie n'avait certainement pas épuisé toutes ses possibilités.

SAINT MICHEL
ET LE DRAGON
par Raphaël.
(Louvre.)
Photo Hachette.

Nous connaissons quelques-unes de ses œuvres d'enfance. Sa gloire précoce a éclairé ses premiers essais. Il a débuté par de petites peintures d'enlumineur, à la manière des primitifs ombriens. Il travaillait alors à Urbin, auprès de son père, qui était aussi un peintre.

Puis il vint à Pérouse où il eut tôt fait de s'assimiler la manière facile et tendre de Pérugin. Il fit ensuite un séjour de quelques années à Florence, où il paracheva son éducation de dessinateur. Alors, enfin, il vint à Rome, où le pape Jules II reconnut bien vite le maître dont il avait besoin, et Raphaël fut chargé de la décoration des chambres du Vatican.



JULES II. Raphaël. (Florence.)
Photo Brogi.

Son génie continue ses transformations. Maintenant, il est chef d'école, directeur d'un atelier nombreux et actif. Ses œuvres dernières le montrent décorateur facile et abondant, narrateur clair, en somme un des initiateurs des plus originaux de l'iconographie historique et chrétienne des classiques.

Ainsi Raphaël transmet-il aux modernes les découvertes de la Renaissance.

LÉON X. Raphaël. (Florence.)
Photo Brogi.

LA JEUNESSE DE RAPHAËL

Né chez un peintre, à Urbin, Raphaël dessinait avant d'écrire ; ses œuvres d'adolescence nous sont connues. A dix-huit ans, il vint à Pérouse, où il s'assimila l'art de Pérugin. Mais c'est à Florence qu'il acheva ses « humanités » ; il y apprit la perspective, l'anatomie, le dessin nuancé et spirituel de Léonard de Vinci. C'est alors qu'il peignit beaucoup de ces madones qui ont tant fait pour répandre sa gloire.

Se reporter au petit saint Michel de la page précédente pour avoir un exemple de ces tableaux de jeunesse, où l'adolescent de génie apporte une application ingénue de « primitif » et d'enlumineur ; — les monstres ne réussissent pas à être bien terribles ; — grâce un peu molle de l'archange dont l'attitude est d'ailleurs jolie ; — vingt ans plus tard, Raphaël a repris en grand le même thème (au Louvre) et n'a pas oublié la composition de sa jeunesse ; le tableau était destiné par le pape Léon X au roi François Ier, grand maître de l'Ordre de Saint-Michel.

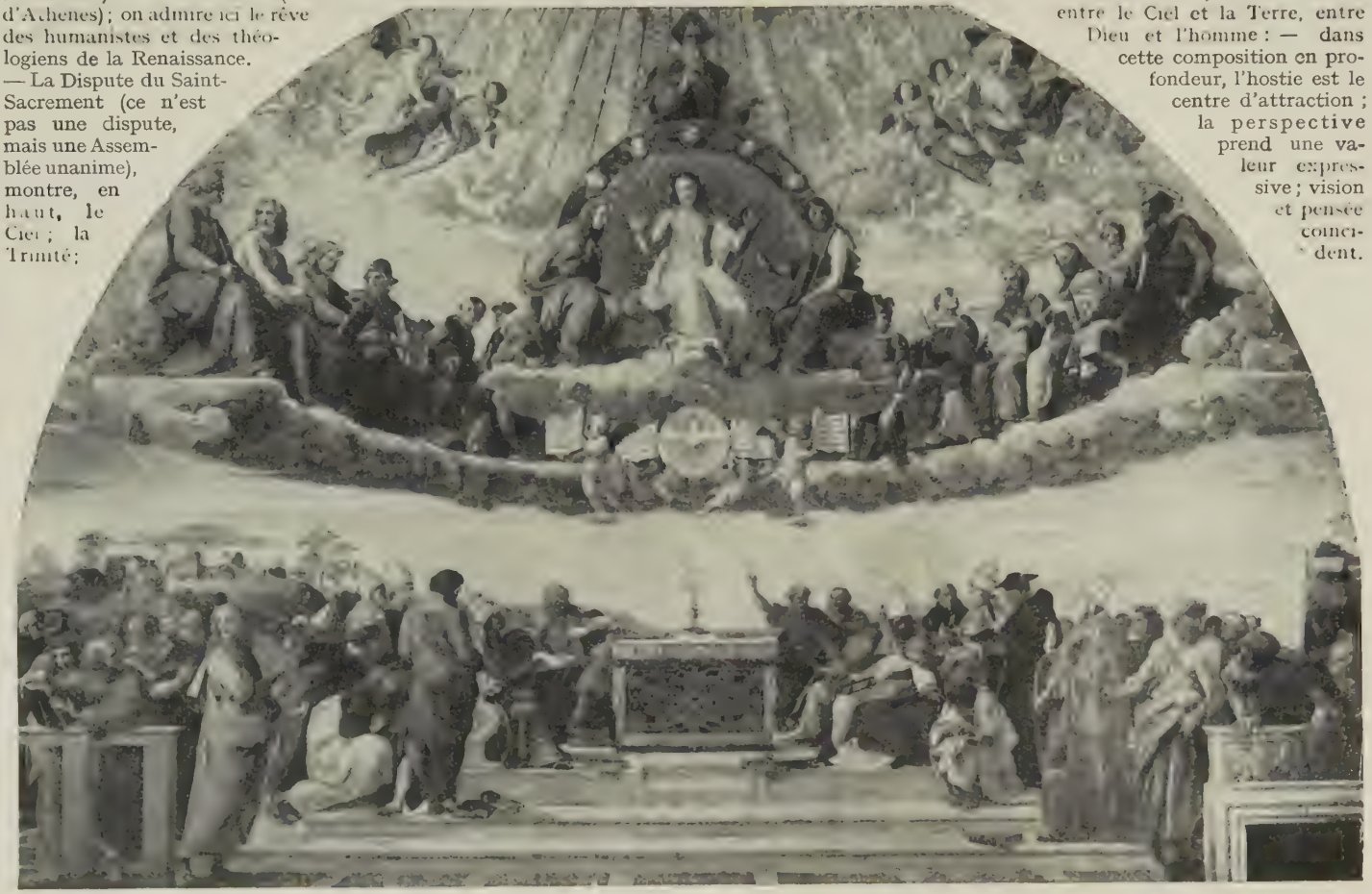
VIERGE, DITE DU GRAND-DUC
Par Raphaël.
(Florence.) *Photo Anderson.*

Une des plus belles œuvres de la période « florentine » : un grand-duc de Toscane ne pouvait s'en séparer tant il l'aimait ; d'où le surnom de cette madone ; — on y discerne comment la mollesse fondante, apprise chez Pérugin, est devenue plus élégante, plus affinée sous l'influence du style Vinci ; — le visage est des plus jolis qui soient dans l'art ; mais il y a encore des mollesses négligentes dans le dessin des draperies et des mains ; — c'est qu'il y a loin de Pérugin à Léonard et Raphaël n'a jamais tout à fait franchi l'intervalle.

VIERGE, DITE DE SAINT-SIXTE
(Fragment), par Raphaël.
(Dresde.)

Peinture très postérieure, exécutée à Rome ; le génie du peintre s'est mûri, a pris plus de force ; — le type de la madone a la gravité un peu lourde du type romain ; ce n'est plus la poupée ombrienne, ni la blonde et nerveuse florentine ; — de lourds bandeaux encadrent un visage au regard tranquille ; — de plus, la figure se présente sur un fond de lumière incandescente ; — apparition miraculeuse et non plus seulement une gracieuse et tendre maternité ; — différence qui suffit à marquer le passage de la période « florentine » à la période « romaine ».

Au Vatican, dans la Chambre dite de la Signature, quatre fresques glorifient la Justice, la Beauté (le Parnasse), la Religion (Saint Sacrement) et la Science (École d'Athènes); on admire ici le rêve des humanistes et des théologiens de la Renaissance. — La Dispute du Saint-Sacrement (ce n'est pas une dispute, mais une Assemblée unanime), montre, en haut, le Ciel; la Trinité; autour, en demi-cercle, les premiers prophètes et apôtres, — en dessous, les docteurs et les fidèles, tournés vers l'autel, où brille l'hostie de l'Eucharistie, trait d'union entre le Ciel et la Terre, entre Dieu et l'homme : — dans cette composition en profondeur, l'hostie est le centre d'attraction ; la perspective prend une valeur expressive ; vision et pensée coïncident.



LA DISPUTE DU SAINT-SACREMENT, par Raphaël. (Chambre de la Signature, au Vatican, Rome.) *Photo Anderson.*

L'École d'Athènes est l'image de la Science. Au centre, Aristote et Platon, qui résument les deux formes principales de la pensée, — de chaque côté, les disciples qui les écoutent ; reconnaître, à gauche, Socrate et Alcibiade ; à droite le stoïcien farouche dans sa robe sombre ; sur les marches, le Cynique ; — au premier plan, à gauche, un groupe où figurent un grammairien, un calculateur (le chiffre arabe) ; à droite, un géomètre (Bramante), l'astronomie ; à l'extrême droite, Raphaël et le Sodoma. — Admirable modèle de composition dans l'espace — l'architecture, empruntée aux plans de l'Église Saint-Pierre, que Bramante construisait alors ; — la nef voûtée est ouverte sur le ciel ; l'architecture dessine, délimite l'espace, mais n'enferme pas la composition.

L'ÉCOLE D'ATHÈNES, par Raphaël (Chambre de la Signature, au Vatican, Rome)

Photo Anderson

LES CHAMBRES DU VATICAN

Après la Chambre de la Signature, il restait quatre chambres à décorer au Vatican ; bientôt Raphaël ne fera que diriger des équipes d'élèves ; les dernières fresques seront exécutées après sa mort. Mais, il peignit encore de sa main la Chambre due d'Héliodore et révéla un génie décoratif tout nouveau. Il se montre un coloriste plus ardent sous l'influence d'un vénitien alors installé à Rome, Sebastiano del Piombo.

MESSE DE BOLSÈNE. (Chambre d'Héliodore, Vatican.) *Photo Anderson.*

Dans cette Chambre, la pensée qu'expriment les peintures à moins d'élévation et de généralité que dans la Chambre de la Signature. Ce que Raphaël met sous nos yeux ne sont que des allusions à l'histoire contemporaine; il nous conte en peinture les événements qui viennent de bouleverser la puissance pontificale. La messe de Bolsène rappelle un miracle — le sang du Christ tachant l'hostie — à la suite duquel avait été institué un pèlerinage. Jules II fit ce pèlerinage avant de partir en guerre contre ses États révoltés. On le reconnaît agenouillé devant l'autel où officie le prêtre qui voit la tache de sang. — A gauche, la foule qui s'étonne du miracle; à droite, les gardes suisses de l'armée pontificale; leurs uniformes, bariolés de rouge et de vert, jettent des notes vives dans cette peinture aux tons ardents; — ingéniosité avec laquelle la composition entoure l'ouverture de la porte.

HÉLIODORE CHASSÉ DU TEMPLE
(Chambre d'Héliodore, Vatican.) *Photo Anderson.*

Encore une allusion aux événements contemporains. L'histoire est tirée de la Bible; au fond, le grand prêtre implore Jéhovah; celui-ci envoie un cavalier et deux hommes pour chasser Héliodore qui voulait mettre la main sur le trésor du temple; — Jules II a connu une menace semblable durant la révolte à Rome; et c'est lui encore que l'on voit apparaître à gauche sur sa *sedia gestatoria;* — encore une fois, le peintre mêle le passé et le présent; — ces deux fresques sont de couleurs ardentes où dominent les tons roux et dorés; elles contrastent, par leur chaleur, avec la pâleur blonde de la Chambre de la Signature.

RAPHAËL ET L'ANTIQUITÉ

Cependant, la Renaissance, fixée à Rome, subit fortement l'influence de l'antiquité toujours présente par les ruines et les statues. Raphaël fut, à la fin de sa vie, le directeur des antiquités et des fouilles. C'était une raison nouvelle de s'intéresser à l'art antique, et l'on voit alors ses compositions se peupler de figures qui sont visiblement inspirées des marbres que l'on exhumait.

INCENDIE DU BOURG. (Chambre du Vatican, Rome.) *Photo Anderson.*

GALATEE
(Villa Farnésine, Rome.) *Photo Anderson.*

Cet incendie du Borgo, c'est-à-dire d'un faubourg de Rome, avait été éteint miraculeusement par la bénédiction du pape Léon IV. C'est en l'honneur de son successeur et homonyme Léon X que Raphaël a rappelé cet épisode. — Mais l'incendie a disparu ou est relégué dans un coin obscur, tandis que la scène est remplie par des figures vigoureuses, nues ou drapées, dans lesquelles il est facile de reconnaître des thèmes de la statuaire antique ; elles montrent plus de calme plastique que de hâte à fuir ou à porter de l'eau ; — n'est-ce pas Enée, à gauche, qui porte son père Anchise ? — au fond, scène très pittoresque, la foule implorant le pape qui apparaît à la loggia du Vatican ; à côté, la façade de la vieille basilique Saint-Pierre, détruite pour faire place au monument actuel de Bramante.

Ici, dans la villa d'un banquier, le paganisme de Raphaël s'épanouit librement. Les dieux marins et néréides qui évoluent autour de Galatée sont inspirés de bas-reliefs antiques ; — mais la figure de Galatée est bien de Raphaël, par son type comme par son attitude ; — elle conduit son char sur les flots bleus, tandis que Polyphème, sur son rocher, joue de la flûte pour l'attirer. C'est Sebastiano del Piombo qui avait peint ce Polyphème, dans une composition voisine.

RAPHAËL CREATEUR DE L'ICONOGRAPHIE MODERNE

Dans les dernières années de sa vie, alors qu'il confiait à ses élèves beaucoup plus de travail qu'il n'en exécutait lui-même, Raphaël a été le chef d'une école extrêmement active ; il a beaucoup inventé ; les fresques des « loges » du Vatican et les cartons de tapisserie de la « Vie des Apôtres » ont servi de modèles à l'art classique pour leur beauté décorative et leur clarté narrative ; c'est la « Bible de Raphaël ».

LA PÊCHE MIRACULEUSE
Carton de tapisserie.
Photo Anderson.

Cette composition qui appartient à une " série " illustre, tirée des Actes des Apôtres, est un modèle de peinture narrative; — saint Pierre remercie Jésus et reconnaît le Dieu au miracle de cette pêche inespérée; — disposition des personnages, de droite à gauche, en ordre d'intérêt décroissant: le Christ, saint Pierre, puis les autres apôtres; — la comparaison avec les autres tableaux de cette série montre l'extraordinaire variété de l'imagination de Raphaël; — les accessoires pittoresques, le lac, les oiseaux sont l'œuvre des élèves; — le paysage est inspiré des lacs d'Albano et de Nemi, auprès de Rome.

LA TRANSFIGURATION
(Musée du Vatican.)
Photo Anderson.

Le dernier tableau de Raphaël, terminé par son élève Jules Romain ; la partie supérieure seule est entièrement de la main de Raphaël. — Deux compositions distinctes et superposées, qui répondent à deux récits successifs de l'Évangile : d'une part dans la partie supérieure, la Transfiguration, composition traditionnelle ; Jésus apparaît incandescent, lumineux, entre Élie et Moïse, à trois de ses disciples qui tombent à terre, éblouis, en extase le Christ est une des très belles figures de Raphaël ; Élie et Moïse ont l'allure dansante des anges que Raphaël avait autrefois admirés chez son maître Pérugin ; — au-dessous, une composition indépendante ; scène de l'Évangile; un enfant possédé du démon est exorcisé par les apôtres ; — dans cette composition, aux gestes de théâtre, aux mimiques trop expressives, on voit apparaître quelques-uns des travers de la peinture académique du XVII^e siècle.
Ce tableau est une des œuvres qui ont formé l'esthétique bolonaise. — Les grandes et sombres « saintetés » qui vont se multiplier dans les églises catholiques se rattachent à ce testament de Raphaël. — Le tableau inachevé fut exposé au chevet du lit mortuaire du peintre.

IX. VENISE AU XV^e SIÈCLE.

VENISE. — Le palais des Doges ; au-dessus, les cinq coupoles de l'église Saint-Marc ; à gauche, la petite place, ou *piazzetta*, la bibliothèque, le campanile ; au-dessus des maisons, on voit la lagune intérieure et, à l'horizon, la terre ferme. Venise est une immense et précieuse cité lacustre. *Photo Brogi.*

Venise a tenu dans l'histoire et dans l'art un rôle tout à fait à part. Elle se rattache au continent italien, mais par sa situation maritime, elle en est indépendante ; son empire est sur mer, ses richesses dans les îles et sur les côtes de la Méditerranée orientale. De plus, elle est le port de l'Europe centrale, au débouché de la grande route qui, à travers les Alpes, conduit les pays germaniques à la Méditerranée.

Ces conditions expliquent les caractères particuliers de l'art vénitien : Venise participe à la civilisation orientale ; l'aspect un peu arabe du palais des Doges, les coupoles byzantines de l'église Saint-Marc suffisent à nous le rappeler.

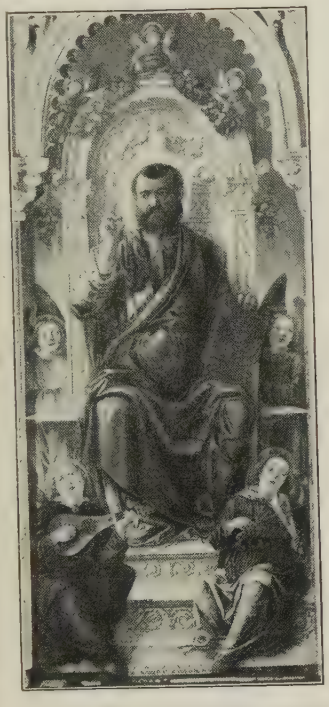
Venise a été un entrepôt germanique ; les artistes du nord, allemands et flamands, y venaient nombreux et y apportaient un peu de leur esprit et leurs techniques.

Venise, enfin, reste, malgré tout, une ville italienne et, à ce titre, elle a participé également au mouvement général de la Renaissance. Mais elle n'apparaît sur la scène que longtemps après Florence. Dès le début du XIV^e siècle, les Florentins avaient déjà commencé leur enquête sur la nature ; jusqu'au milieu du XV^e siècle, l'art vénitien n'est encore qu'un chapitre particulier de l'art byzantin. En revanche, l'école vénitienne, réveillée plus tard, était encore en pleine activité à la fin du XVI^e siècle, alors que Florence et Rome semblaient avoir achevé leur course. Tintoret et Véronèse ont travaillé jusqu'à la fin du XVI^e siècle. Il y avait alors plus d'un demi-siècle que Raphaël était mort et que Michel-Ange était épuisé.

Cette histoire peut se diviser en trois périodes correspondant à trois générations d'artistes ; 1° la génération des précurseurs (Giovanni Bellini), qui est en pleine activité vers 1500 ; 2° la deuxième génération (Titien), qui remplit la première moitié du siècle ; 3° la troisième génération (Véronèse, Tintoret), qui meurt avec le siècle.

VENISE ET L'ORIENT

C'est déjà un caractère oriental que la prédominance de la peinture sur la sculpture. A Florence, c'est la sculpture qui a dirigé la peinture dans sa conquête des aspects de la nature et de la vie ; à Venise, peu ou point de sculpture ; comme dans l'art byzantin, c'est l' « icone » plate, aux couleurs intenses et de matière précieuse, qui domine ; aussi les Vénitiens ont-ils préféré la peinture à l'huile à la sobriété de la fresque.



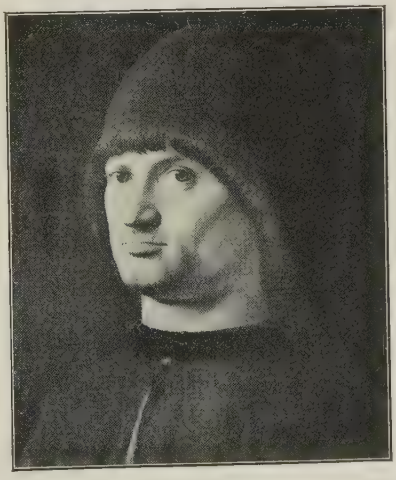
SAINT MARC,
par Bartolomeo Vivarini.
(Eglise des Frari. Venise.)
Photo Alinari.

LA peinture orientale présente, plutôt que des compositions dramatiques, des images hiératiques à la prière des fidèles ; — même quand le naturalisme occidental a donné la vie physique à ces images, elles ont conservé leur aspect d'icones brillantes et figées dans leur cadre précieux ; la richesse de la matière reste un des caractères de la peinture religieuse ; — saint Marc est le patron des vénitiens qui se flattaient de conserver ses reliques, après les avoir enlevées à la ville d'Alexandrie.

CRIVELLI pousse plus loin que tout autre Vénitien cette recherche de l'aspect riche et précieux ; il se sert de la peinture pour imiter des matières rares ; la madone est comme une figure d'ivoire enchâssée dans l'or et les gemmes ; les fruits des guirlandes sont parfois modelés en ronde bosse ; voir, page 45, comme la richesse du cadre complète la richesse de la peinture ; — ce goût de la couleur intense, cet amour de la peinture - joaillerie se sont maintenus longtemps à Venise.

MADONE A L'ENFANT,
par Crivelli.
(Musée Brera. Milan.)
Photo Anderson.

LE CONDOTTIERE,
par Antonello de Messine.
(Musée du Louvre.)
Photo Hachette.



LES peintres vénitiens ont de bonne heure adopté la peinture à l'huile à la manière des Flamands. Antonello de Messine serait un des artistes qui leur aurait enseigné cette manière, si souple et si riche, d'imiter la nature ; — venu de Sicile et de Naples, il serait allé en Flandre, avant de se fixer à Venise ; — le portrait du Louvre est le chef-d'œuvre de ce peintre ; effigie inoubliable d'un inconnu ; — la matière colorée ne peut pas aller plus loin dans le rendu de la vie physique, le modelé de l'épiderme, la mollesse humide des lèvres, et surtout l'éclat émaillé des prunelles ; — seule, la transparence de la peinture à l'huile permettait de fixer les subtilités infinies du modelé inventé par Léonard de Vinci ; — mais à Venise, la précision dure, l'émail froid de cette peinture iront prenant plus de largeur et de mollesse ; — voir au chapitre IV les portraits de Jan Van Eyck et de Memlinc ; la peinture d'Antonello est bien de même technique sinon du même style.

MANTEGNA

Andrea Mantegna n'appartient à l'école vénitienne ni par la naissance, ni par le génie. Mais il a exercé sur elle une telle influence qu'il est légitime de le placer parmi ses initiateurs. Il était de Padoue, une ville savante, et son art est aussi tout plein de préoccupations d'un naturalisme scientifique (perspective, anatomie) et de curiosités archéologiques. Il est un des plus puissants inventeurs de la peinture.

LE CALVAIRE, par A. Mantegna (Louvre). *Photo Hachette.*

Ce petit panneau est peint avec un art savant et volontaire ; on peut y admirer les qualités essentielles de Mantegna ; — son dessin aigu, métallique (les rochers, les nuages, les draperies, les anatomies); l'emploi des effets de perspective, la fuite des lignes vers le centre, la profondeur de l'espace ; — les préoccupations archéologiques, les soldats à costumes et à types romains, etc.

Chez Mantegna, il n'est pas une ligne qui soit indifférente, dépourvue de signification.

LE CHRIST MORT, par A. Mantegna. (Bréra, Milan.) *Photo Anderson.*

Il n'y a ici rien de plus qu'un cadavre dessiné en un violent raccourci. Le peintre s'est posé un problème de perspective et l'a résolu durement avec son dessin tranchant ; d'où l'aspect imprévu, paradoxal de ce corps étendu en profondeur ; — Mantegna, comme Paolo Uccello, à Florence (v. chap. V), a cherché dans les problèmes de perspective des attitudes et aspects inconnus de la figure humaine, figures au-dessus de la ligne d'horizon et même figures « plafonnantes ».

GIOVANNI BELLINI

Dans la première génération de la grande école vénitienne, Giovanni Bellini est le plus représentatif par l'abondance de son œuvre, la richesse de son art et l'ampleur de son action. Comme il a vécu fort âge, ses dernières peintures sont d'un moderne, alors que ses débuts furent d'un « primitif ». Chez lui on voit se concilier la richesse orientale et la science de Mantegna, qui fut son parent et dont il a subi l'influence

LA VIERGE ENTOURÉE DE SAINTS, par Giovanni Bellini. (Église des Frari, Venise.) *Phot. Naya.*

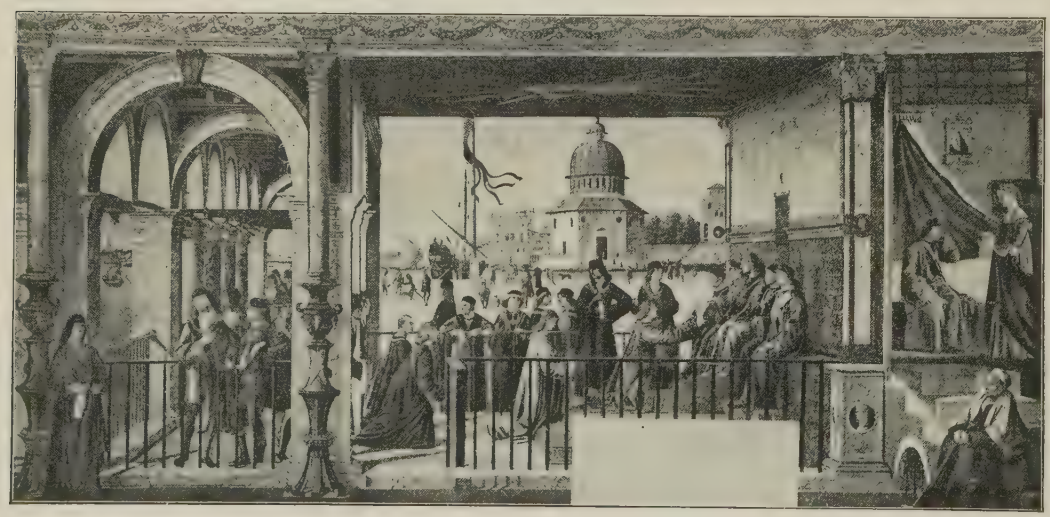
Dans cette œuvre charmante, on reconnaît tous les éléments qui se trouvent à l'origine de la peinture vénitienne, ainsi que la douceur voluptueuse de la peinture moderne ; — la Vierge est encore, par l'attitude et le costume, une madone byzantine ; mais elle est jolie, jeune et fraîche ; — elle trône dans une niche à coupole, aux mosaïques d'or, comme les absidioles de Saint-Marc ; — les saints se tiennent de chaque côté, un peu rigides, comme dans les triptyques byzantins.

GENTILE BELLINI ET CARPACCIO

En dehors des figures de vierges et de saints destinées aux autels des églises, les peintres vénitiens avaient occasion d'exécuter de nombreuses peintures décoratives et narratives dans les salles de réunion des confréries religieuses (les « scuole ») ou écoles ; ces compositions se rapportaient naturellement au saint patron de ces confréries. Les peintres composaient leur récit avec des images empruntées à leur temps.

PRÉDICATION DE SAINT MARC A ALEXANDRIE, par Gentile Bellini (Brera, Milan.) *Photo Anderson.*

PITTORESQUE image de la vie vénitienne. Mais Venise est seulement un peu plus musulmane que nature; — l'Église Saint-Marc se combine avec Sainte-Sophie de Constantinople; — saint Marc prêche du haut d'un pont vénitien; — l'auditoire composé de sénateurs vénitiens, de femmes dalmates voilées, de Turcs coiffés de turbans.



RÉCEPTION DES AMBASSADEURS, par Carpaccio (Académie des Beaux-Arts, Venise.)

APPARTIENT à la série de la *Vie de Sainte Ursule ;* des ambassadeurs demandent la main de sainte Ursule à son père; — à droite, dans leur appartement, le roi et la reine hésitent; — à gauche, sous le portique, jeunes Vénitiens élégants; — au fond, une perspective d'architecture vénitienne; — dans l'ensemble, c'est déjà l'art de Véronèse.

X. TITIEN ET GIORGIONE.

Tiziano Vecelli est le premier des grands naturalistes de la peinture moderne, le premier qui ait donné à la peinture à l'huile l'ampleur, la largeur de la fresque. Jusqu'alors, cette peinture à l'huile, qui est un procédé incomparable pour réussir une réplique exacte de la réalité, avait conservé les habitudes d'analyse minutieuse et même les dimensiens exiguës héritées de l'enluminure. Titien en a fait un art décoratif qui a tenu à Venise la place que tenait la fresque à Florence et à Rome. Et la largeur acquise par la peinture dans la décoration murale lui est restée, même dans les tableaux de chevalet.

TITIEN
(Son portrait. Berlin.)
Photo Hanfstaengl.

Titien a traité dans les thèmes tous les genres compatibles avec cette peinture ainsi amplifiée et assouplie. Il fut paysagiste dès sa jeunesse et il a toute sa vie gardé le souvenir des Alpes du Cadore, qu'il avait contemplées dans son enfance. La poésie de beaucoup de ses compositions vient de la beauté du site, de la vérité de la lumière, de l'émouvante poésie puisée dans la contemplation de la nature.

Titien a été portraitiste ; il a toujours peint des êtres individuels posant devant lui ; il n'est pas, à la manière florentine, créateur de figures idéales ; sa peinture donne au portrait une intensité de vie physique qui manque au dessin un peu abstrait des maîtres toscans ; et comme il a été le portraitiste des personnages les plus illustres de son temps, les princes, les papes, les empereurs, la collection de ses portraits fait revivre à nos yeux l'histoire de l'Europe au milieu du XVI[e] siècle.

Titien a été peintre de " mythologie " ; nul n'a pénétré plus profondément dans l'âme de la poésie païenne, le culte de la beauté et l'amour de la nature et de la vie ; il a ressuscité, en la modernisant, la religion de Vénus, " volupté des hommes et des dieux ".

Enfin il a été, autant qu'homme de son temps, un peintre chrétien ; des scènes traditionelles de l'Évangile, il a tiré de grandes compositions décoratives ; nul n'a donné plus de tendresse et de beauté au visage de la Vierge ; et il n'a pas manqué de mêler sa propre figure aux « pietà », où l'on voit des visages se pencher avec une dévotion fervente sur le cadavre du Christ.

Il est ainsi un des génies les plus représentatifs de la Renaissance, un des plus beaux témoins d'un siècle magnifique. Malgré la puissance de ses protecteurs, il a su conserver l'indépendance de son art à l'abri des mécènes ; son œuvre se rattache à sa vie, beaucoup plus qu'aux circonstances extérieures.

JÉSUS ET LA MADELEINE,
par Titien.
(Galerie Nationale. Londres.) *Photo Anderson.*

GIORGIONE ET TITIEN

Titien, né dans les Alpes du Cadore, y apprit d'abord à dessiner ces fonds alpestres — chalets sur les pentes, crêtes abruptes des Dolomites — qu'il a ensuite placés dans la plupart de ses tableaux. Quand il vint à Venise, il eut tôt fait de s'assimiler l'art déjà un peu vieilli de Giovanni Bellini. Il fut un instant le collaborateur de Giorgione. Puis il devint à trente ans le chef de l'école nouvelle, celle des « modernes ».

L'ORAGE, par Giorgione.
(Galerie Giovanelli, Venise.)
Photo Anderson.

Ce chef-d'œuvre est généralement attribué à Giorgione ; c'est, en réalité, un tableau de la jeunesse de Titien ; on y reconnaît la jeunesse aux naïvetés du dessin ; — mais l'effet propre à Titien s'y trouve déjà : peindre des nudités dans la nature, associer la splendeur de la lumière à la vie physique de beaux corps : — le fond de paysage est un souvenir du Cadore natal (comme le paysage de Jésus et Madeleine de la page précédente) ; — les fines maisons du lointain sont des chalets cadorins et les gros arbres au feuillage compact sont des châtaigniers observés et dessinés à Pieve di Cadore; — le bassin de pierre, où s'appuie la femme qui se tient debout, est une fontaine du type habituel dans les montagnes; — l'alliance de ces jeunes bergers musiciens et de ces jeunes femmes, nues comme des nymphes, est d'une inspiration tirée des pastorales à la mode à cette date (Sannazar). — Ces bergers de pastorales portent les costumes de couleurs brillantes dont se parait le peintre adolescent; comparez avec les jeunes élégants du tableau de Carpaccio (voir page 46.)

Giorgione est un maître fort illustre, à qui l'on donne un rôle très important, bien qu'il soit assez difficile de savoir ce que fut exactement son œuvre. Ce tableau est la plus belle des rares peintures qui peuvent lui être attribuées avec certitude. — Le sujet en reste mystérieux; — on l'appelle parfois : la famille du peintre; — en revanche, l'effet pittoresque est pour nous parfaitement clair; — le paysage nous montre les remparts de Castelfranco, la ville natale de Giorgione ; — un orage assombrit subitement le ciel ; un éclair luit ; le vent courbe les herbes et fait frissonner les platanes ; c'est l'image d'un de ces orages qui descendent des Alpes dans la vallée; Virgile les avait déjà observés à Mantoue et décrits dans ses Géorgiques; — effet d'une justesse étonnante, œuvre d'une poésie exquise; — malheureusement les autres peintures attribuées à Giorgione sont loin d'atteindre à cette fine beauté et celles qui l'ont rendu célèbre au XVIe siècle (la décoration murale de palais vénitiens) sont entièrement détruites. Comme ses contemporains ont admiré ce peintre pour des œuvres que nous ne connaissons pas; comme, d'autre part, nous admirons Giorgione pour des tableaux que ses contemporains paraissent avoir ignorés, les historiens modernes ont de la peine à se composer de ce maître mystérieux une conception cohérente qui mette d'accord la tradition et la logique. Cette incertitude au sujet d'un nom aussi illustre est un des problèmes de l'histoire de la Renaissance.

CONCERT CHAMPÊTRE
par Titien. (Louvre.)
Photo Hachette.

PEINTURES D'INSPIRATION PAÏENNE

Le paganisme de Titien est d'une audace tranquille. Il puise aux mêmes sources que les anciens l'amour de la nature, le culte de la beauté. Aussi, bien qu'il ait beaucoup moins que les maîtres florentins et romains étudié la statuaire antique, Titien a-t-il donné des dieux des images plus vivantes. Michel-Ange critiquait leur dessin médiocre ; Titien pouvait répondre qu'elles étaient de chair.

AMOUR SACRÉ ET AMOUR PROFANE (Galerie nationale, Rome.) *Photo Brogi.*

Un des tableaux les plus beaux du monde. La peinture n'a pas produit de fleur plus fraîche; n'y a pas en art de printemps plus radieux ; — titre absurde parce que sujet obscur ; — en réalité, reconnaître ici, à gauche, le portrait de la belle Violante, fille de Palma, qu'aimait Titien · — à droite, Vénus, déesse de l'amour, patronne du peintre amoureux, parle en son nom ; — le sarcophage est le tombeau d'Adonis ; — le fond admirable nous montre des aspects de la ville natale de Titien ; — le sujet est emprunté à un roman illustre alors : *Le Songe de Poliphile*.

BACCHANALE. (Musée du Prado, Madrid.) *Photo Hachette.*

Cette « bacchanale » nous montre les Andriens qui jouent, chantent et dansent sur les rives d'un fleuve de vin ; — à droite, le dieu de la vendange écrase de son poids le raisin ; — l'Andrienne endormie, pétrie de chair lumineuse, les jeunes gens soulevés par la joie bachique, cette fête de l'ivresse, tout cela a révélé à la peinture moderne des ressources de pittoresque qui ne sont pas près de s'épuiser. Poussin, dans sa jeunesse, a puisé dans cette peinture le meilleur de son inspiration.

TITIEN DECORATEUR ET PEINTRE RELIGIEUX

C'est Titien qui a le premier donné à la peinture à l'huile les vastes dimensions de la peinture à fresque. Alors elle est exécutée sur des toiles qui sont ensuite marouflées, c'est-à-dire collées à la muraille. Le premier de ces grands tableaux de Titien, une Assomption, étonna fort les contemporains ; ils n'étaient pas encore accoutumés aux nécessités de la grande peinture. Titien enseigna les lois de la vision à distance.

PRÉSENTATION DE LA VIERGE AU TEMPLE
(Académie des Beaux-Arts, Venise.) *Photo Brogi.*

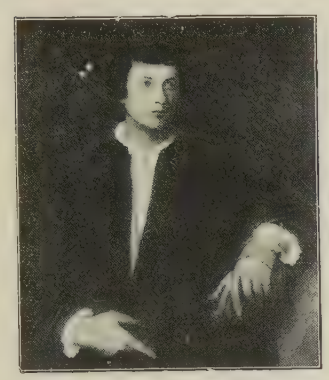
On voit ici comment la composition traditionnelle s'amplifie pour donner un vaste décor ; tout est développé, multiplié ; la foule qui suit du regard la Vierge ; l'architecture énorme, l'escalier massif sur lequel l'enfant paraît toute petite ; — le naturalisme de Titien partout reconnaissable ; toutes les figures sont des portraits ; — la Vierge est l'image de la fille du peintre, la petite Lavinia ; — opposition puissante de l'architecture lourde, compacte et du lointain lumineux ; — sur le ciel, la silhouette des Marmarole, chaînes dolomitiques que l'on admire de Pieve di Cadore ; — pour que cette peinture ainsi agrandie conservât son intensité réaliste, il a fallu donner aux jeux des couleurs et de la lumière leur maximum de puissance. Une telle composition, pour ne pas sembler lourde, doit se présenter dans un riche cadre de boiseries sculptées et dorées.

VIERGE, dite DES PESARO (Fragment).
(Église des Frari, Venise.)
Photo Naya.

Titien a peint des *Vierges aux Donateurs*, des *Saintes Conversations*, c'est-à-dire des tableaux qui sont des offrandes et des prières peintes ; — la plus illustre, la plus belle est la Vierge dite des Pesaro, parce qu'elle nous montre cette famille à genoux devant la Vierge. — Comparer le type de Vierge de Titien à la Vierge de Bellini (page 45) ; la beauté est d'une grâce moins frêle, d'une majesté plus mûre et tout aussi tendre ; — elle baisse son regard vers ceux qui l'implorent ; — l'enfant Jésus, jouant avec le voile de sa mère, écoute la prière de saint François qui lui présente les Pesaro en prière. Ainsi Titien a-t-il animé d'une action dramatique l'assemblée toujours un peu inerte de la Vierge, au milieu de saints et de donateurs. Le groupe « plafonne » un peu, parce que le peintre l'a placé au-dessus de la ligne d'horizon ; au bas de la composition, à hauteur du spectateur, un rez-de-chaussée de figures à genoux ; au-dessus deux énormes colonnes s'enfoncent dans le ciel, traversant des nuées peuplées de chérubins.

TITIEN PORTRAITISTE

Titien est un des plus beaux portraitistes de la peinture. Ses portraits sont d'une vie complète, profonde ; la complexion du tempérament y est suggérée et non pas seulement le dessin des traits. Comme le peintre est devenu le familier des plus grands personnages de son temps, c'est par son art que nous connaissons maintenant les doges, les princes, les rois, les empereurs et les papes du milieu du siècle.



Portrait dit de
L'HOMME AU GANT
(Louvre.) *Photo Hachette.*

Exécuté par Titien, dans sa jeunesse, quand il avait l'âge de son modèle. — C'est le portrait d'un gentilhomme génois de ses amis, Girolamo Adorno, qui fut ambassadeur de Charles-Quint, et mourut jeune, avant que son portrait fût terminé; — allure rêveuse, détendue, d'un jeune homme au regard passionné, ardent; — beauté de ces grandes mains, dont l'une, gantée, a donné son surnom à ce tableau; — un effet cher à Titien consiste à isoler un visage lumineux, ou une nudité, sur un fond sombre; — la lumière suggère la chaleur de la chair et la vie morale n'en paraît pas moins profonde pour être plus étroitement mêlée à la vie physique.

Titien, peintre des grands seigneurs, a été fréquemment le portraitiste de leurs favorites : — mais il donnait aux visages féminins un type généralisé, qui servait d'ailleurs indifféremment pour les modèles les plus divers, pour les Vierges et même les Vénus. — Il serait vain de chercher à identifier ces belles dames par la physionomie; — c'est grâce aux figures masculines, quand il y en a, que l'on peut nommer parfois ces belles anonymes; — c'est ici le duc de Mantoue, qui fut un des premiers Mécènes de Titien, et Isabella Boschetti; — le duc, que le peintre a plongé dans une ombre discrète, a voulu immortaliser par l'art l'opulente beauté qui le charmait.

DAME
A SA TOILETTE
(Louvre.) *Photo Hachette.*

Titien a été le peintre favori de Charles-Quint Quand l'empereur est descendu en Italie il s'est attaché le Vénitien, qui n'a cessé de travailler pour lui, puis son fils Philippe II. — L'image historique de Charles-Quint est celle que Titien nous en a laissé; — il l'a montré parfois assis, dans une attitude méditative; — ici, il nous présente l'empereur en costume de guerre, dans l'armure qu'il portait à la bataille de Mühlberg, où il a vaincu les protestants d'Allemagne; — effigie d'une grandeur farouche et un peu sinistre; — Velasquez reprendra ce thème du portrait équestre pour les descendants de Charles-Quint.

CHARLES-QUINT
(Prado, Madrid.)
Photo Hachette.

Titien, quand il vint à Rome, au milieu du siècle, y devint l'ami des Farnèse, et en particulier du Pape Paul III; — il en a exécuté des portraits magnifiques, d'une vérité parfois terrible; — ce grand tableau, peint très légèrement, nous introduit dans l'intimité de la famille pontificale; — la plume hésite à qualifier les sentiments que révèlent les physionomies et les attitudes (ruse, cruauté sournoise); — le regard défiant du vieillard; l'allure féline du jeune homme; — l'art de Titien est d'une audace tranquille dans la sincérité.

Nos portraits officiels paraissent aujourd'hui des effigies d'apparat un peu inertes.

LE PAPE PAUL III
ET SES NEVEUX
(Naples.) *Photo Alinari.*

XI. CORRÈGE, VERONÈSE, TINTORET.

A Venise, la coupure entre les " primitifs " et les " modernes " se place un peu plus tard qu'à Florence. Ce sont les œuvres de la jeunesse de Titien qui ont inauguré en peinture l'âge moderne. Cette école vénitienne se distingue par le rôle important qu'elle donne à la couleur Les Vénitiens sont moins que les Florentins dessinateurs ou sculpteurs. A la peinture, ils demandent justement ce qui est du domaine de la couleur, la profondeur de l'atmosphère, l'intensité de la lumière, l'éclat des tissus rares, la pâleur mate de la chair. Dans cette peinture à l'huile qui, pour les Flamands, avait été surtout un procédé d'imitation exacte, les Vénitiens ont trouvé comme un instrument d'une grande puissance musicale dont chaque peintre joue suivant son tempérament. Ces grands Vénitiens ne sont plus seulement des réalistes qui cherchent des aspects nouveaux de la nature ; ce sont des lyriques qui chantent, et créent de la beauté à l'image de leur génie.

NOCES DE CANA, par Véronèse.
(Musée duLouvre) *Photo Hachette.*
Fragment où l'on reconnaît Titien jouant du violoncelle à droite, Véronèse jouant de la viole à gauche.

Les imitateurs immédiats de Titien, ses contemporains comme Palma le Vieux, se sont complus à faire rayonner de blondes nudités en des paysages profonds.

Bientôt, un héritier de Titien, Véronèse, a développé avec une abondance aisée les possibilités décoratives incluses dans la peinture de Titien. On n'avait encore jamais contemplé de visions aussi radieuses et éblouissantes que ses assemblées de grands seigneurs en de fastueuses architectures

Au contraire, Tintoret avait l'imagination tourmentée et violente ; et ce sont des mélodrames ténébreux qu'il a demandés à la couleur vénitienne. Il est curieux que parmi tous ces Vénitiens, le seul qui soit vraiment de Venise exprime bien moins la sérénité fastueuse qu'une sorte de romantisme orageux et forcené.

Quant à Corrège, c'est un peintre de Parme qui avait reçu quelques rayons de la lumière vénitienne, mais qui resta bien à part dans sa ville provinciale où il se trouvait à mi-chemin entre les dessinateurs de Florence et les coloristes de Venise. Sa place dans la géographie et l'histoire de l'art le prédestinait au rôle de chef de l'éclectisme. C'est à son œuvre que les Bolonais viendront, en effet, au XVII[e] siècle, demander leur premier enseignement.

SAINTE BARBE
par Palma le Vieux.
(Église Santa-Maria-Formosa. Venise) *Photo Noya.*

Peut-être le portrait de sa fille, la belle Violante ; comparer avec la jeune fille du tableau de Titien : l'Amour Sacré. (V. page 49.)

CORREGE

Ce peintre de Parme a passé sa brève existence dans sa ville natale, où il a laissé des œuvres d'un charme et d'une originalité uniques (tableaux mythologiques ou religieux, et surtout les fresques décorant des intérieurs de coupoles). Il tient pourtant à Venise, par la « morbidezza », la volupté de sa couleur ; mais il est aussi près de Vinci et de son « sfumato », comme du dessin hardi et souple de Michel-Ange.

CETTE idylle religieuse est fréquente dans la peinture depuis le XVe siècle — Les peintres se contentaient d'abord de placer auprès de la Vierge à l'Enfant des saints ou des saintes, qui étaient là pour adresser à Jésus la prière du fidèle. — Les plus fréquemment représentés étaient sainte Catherine et sainte Barbe ; saint Sébastien et saint Jérôme ; sainte Catherine assurait la mort en état de grâce ; saint Sébastien protégeait contre la peste. — Au XVe siècle apparaît le mariage mystique de sainte Catherine avec l'Enfant. Jésus passe l'anneau au doigt de la sainte ; ici saint Sébastien, ses flèches à la main, se penche, comme la Vierge, vers ces gracieuses fiançailles. Les trois mains unissent leurs doigts en un dessin d'une exquise souplesse ; le génie de Corrège mêle volontiers les caresses de l'amour à la tendresse religieuse. A l'expression des visages, on voit bien que les grandes personnes se prêtent avec une gravité souriante à un jeu du tout petit enfant. — Corrège, qui doit beaucoup à Vinci, est d'une spiritualité moins affinée, mais toute pénétrée d'une molle tendresse.

LE MARIAGE DE SAINTE-CATHERINE, par Corrège, (Musée du Louvre.) *Photo Hachette.*

CETTE jolie composition rappelle Léonard de Vinci par plus d'un détail ; la tête de la Vierge, l'enfant Jésus ; — mais ce qui est bien de Corrège, c'est le sourire tendre des visages, le geste caressant de la Madeleine ; sa tête frôle le corps potelé du bambino ; la petite main de l'enfant joue dans les boucles blondes de la sainte ; — souplesse de la composition, aisance facile avec laquelle se groupent ces figures et ces attitudes : c'est le beau dessin de Florence qui a enseigné cet art à Corrège ; mais il traite les formes avec une souplesse molle où le Florentin aurait parfois critiqué un peu trop de laisser-aller ; — reconnaître aussi l'adresse avec laquelle le peintre use du « clair-obscur » de Vinci, pour lier les éléments de sa composition ; — la couleur des draperies, des chairs blondes rapproche Corrège du groupe vénitien ; — saint Jérôme et la Madeleine, les deux solitaires de la Thébaïde sont les figures traditionnelles de la prière et du repentir ; cette fois, la prière ressemble à une idylle amoureuse ; la musique propre du génie du peintre a transformé le sens profond du thème.

MADONE AU SAINT JÉROME, par Corrège. (Musée de Parme.) *Photo Anderson.*

VERONÈSE

Encore un peintre de la terre ferme qui est venu mettre son talent au service de Venise. Titien le désigna comme son continuateur. Il venait de Vérone et de Vicence, où il avait étudié les belles architectures classiques de Palladio ; elles apparaîtront dans ses grandes peintures décoratives. De plus, Véronèse était un peintre à fresque, qui a conservé dans la peinture à l'huile l'habitude des colorations claires.

REPAS CHEZ LEVI, par Véronèse. (Académie des Beaux-Arts, Venise.) *Photo Naya.*

UN de ces nombreux banquets dont le peintre s'est complu à nous émerveiller. La composition est donnée par les trois admirables baies de l'architecture. C'est le dessin même des palais vénitiens au milieu du XVI^e^ siècle (voir page 57). — Seul, Jésus et ses disciples les plus proches conservent quelque souci de couleur historique ; — pour tous les autres, ce sont des Vénitiens, contemporains du peintre ; — toute préoccupation religieuse ou historique entièrement sacrifiée à l'intention décorative ; — ce tableau est celui qui a été critiqué par le Tribunal de l'Inquisition, quand, après la contre-réforme, l'Église voulut contenir la liberté de la peinture. On demanda à Véronèse ce que signifiaient ces nains, ces fous, ces lansquenets et s'il avait voulu offenser la religion; il répondit que c'étaient des fantaisies de peintres, des licences pittoresques. La réponse sembla suffisante; on lui conseilla seulement de rester prudent.

ENCORE une composition dominée par l'architecture. Mais la peinture est d'un plafond et l'architecture « plafonne », c'est-à-dire « fuit » en hauteur ; — en bas, la foule, l'armée de Venise : — plus haut, à une balustrade, des patriciennes qui regardent ; — les colonnes torses d'un arc de triomphe s'élèvent, traversent des nuées qui portent des allégories ; — au milieu trône Venise, la reine de l'Adriatique, que couronne une victoire — image somptueuse, triomphale, et toute lumineuse dans l'or des boiseries sculptées. Le palais des Doges est ainsi peuplé d'allégories et histoires à la gloire de Venise.

LE TRIOMPHE DE VENISE, par Véronèse.
(Palais des Doges, Venise.) *Photo Naya.*

TINTORET

Le seul de tous ces Vénitiens qui soit vraiment de Venise. Son œuvre extrêmement abondante y est presque entièrement restée. C'est une peinture improvisée par un génie orageux, romantique. Le dessin de Michel-Ange et la couleur de Titien, disait-il ; mais son imagination déchaînée et son exécution furieuse ne vont pas sans sacrifier quelque peu la correction du dessin et l'harmonie de la couleur.

La foule se penche avidement sur le spectacle d'un esclave que l'on torture, ou plutôt que l'on voudrait torturer ; — mais les instruments se brisent sans le blesser ; — personne ne voit saint Marc qui tombe du ciel pour délivrer le martyr ; — véhémence des gestes, éclat des couleurs, exécution improvisée, tout exprime à la fois le pathétique intense de la scène et le fougueux génie du peintre.

MIRACLE DE SAINT MARC, par Tintoret.
(Académie des Beaux-Arts, Venise.) *Photo Naya.*

Une des compositions les plus vastes du monde, car cette multitude est composée de figures plus grandes que nature. — Tintoret imagine sans se lasser de sombres drames ; jamais la tragédie du calvaire n'est apparue dans un jour aussi sinistre ; — analyser le détail de cette foule, l'épisode de la croix que l'on soulève, le groupe des femmes autour de la Vierge qui s'évanouit ; ce grouillement malfaisant d'un monde infernal ; il y a là assez d'invention pour alimenter l'œuvre de bien des peintres.

LE CALVAIRE, par Tintoret. (École Saint-Roch, Venise.) *Photo Alinari*

XII. ARCHITECTURE ITALIENNE

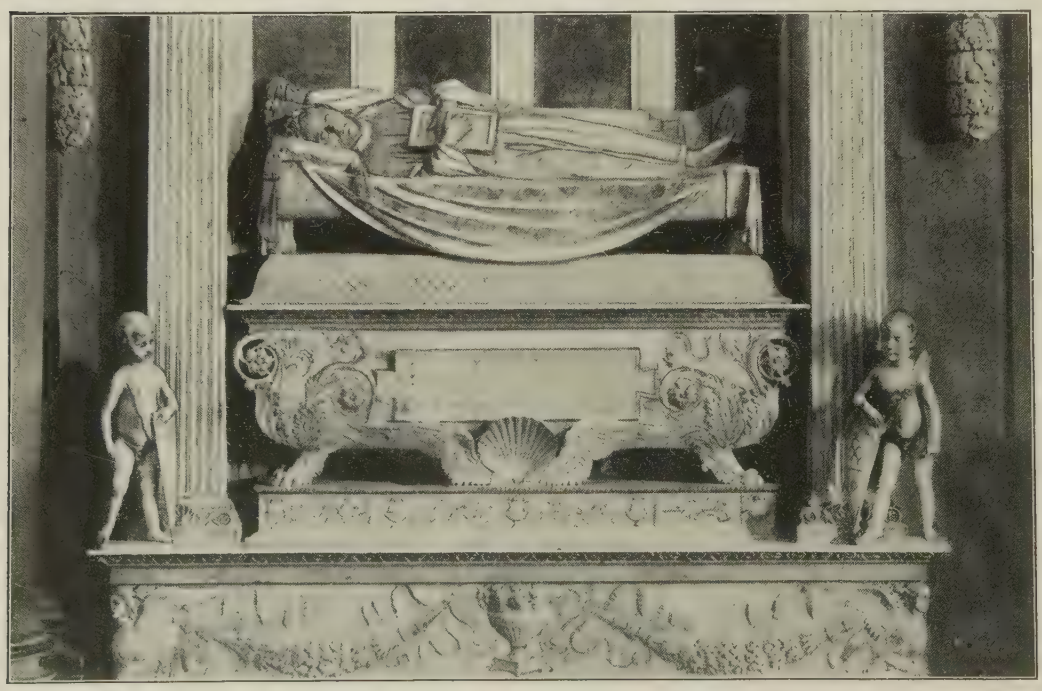
C'est toujours dans l'architecture que l'on peut le mieux suivre les grandes révolutions de l'histoire. Cet art exprime mieux la société que l'individu. Il nous montre que le résultat total de la Renaissance, après les démarches les plus diverses des écoles et des artistes, a été de réconcilier le monde moderne avec le monde antique. Après la Renaissance, la civilisation européenne va se poursuivre en conservant son double héritage du christianisme et du paganisme, de la religion et de la science, du moyen âge et de l'antiquité. Cela se lit clairement dans les églises et palais du XVI[e] siècle où les deux mondes s'unissent et se concilient.

Cette histoire serait dans son détail complexe et longue à exposer.

Pour ne pas s'égarer, il faut fixer son attention sur les deux types de monuments les plus importants : 1° le palais ; 2° l'église ; et se transporter successivement dans les trois grands centres de la vie artistique de la Renaissance italienne : 1° Florence ; 2° Venise ; 3° Rome.

Les grands noms d'architectes trouveront naturellement leur place dans ces divisions : Brunelleschi ; Alberti ; Michelozzo ; Bramante ; Michel-Ange ; Palladio ; Sansovino ; Maderna ; Bernin, etc.

TOMBEAU DU CARDINAL DE PORTUGAL, par Rossellino. (San Miniato, Florence.) *Photo Brogi.*



TOMBEAU DE MARZUPPINI, par Desiderio da Settignano. (Santa Croce, Florence.) *Photo Brogi.*

LES PALAIS FLORENTINS

De même que nous avons vu le château féodal se transformer en France en un château de plaisance, qui conserve dans sa forme nouvelle le souvenir de son origine militaire, on voit comment en Italie les palais du moyen âge deviennent des palais de la Renaissance, en se modifiant beaucoup plus dans leur aspect extérieur que dans leurs dispositions générales et leur plan. Ce fut surtout un changement de parure.

Ce Bargello abrite aujourd'hui un musée de l'histoire de Florence, particulièrement riche en sculptures du XVe siècle. C'est là que l'on peut le mieux étudier l'art de Donatello. — Le palais florentin du moyen âge est un château-fort urbain ; il est de plan carré, enfermant, comme la plupart des maisons méridionales, une cour intérieure ; — mais il présente extérieurement des murs pleins, dont les ouvertures sont rares et étroites, aux étages inférieurs; — à son sommet, ce mur-rempart est surmonté des organes essentiels de tout rempart, créneaux et machicoulis ces organes dessinent une corniche en forte saillie; — la pierre bien taillée conserve pourtant un aspect rude et raboteux, qui s'est maintenu dans l'architecture classique et que l'on appelle l'ordre rustique. Aux étages supérieurs s'ouvrent des baies plus larges, aux formes gothiques. Sur ce palais cubique s'élève nette, hardie, une tour de guet; sa hauteur est un symbole de puissance et d'orgueil, comme le donjon féodal et le campanile des maisons communales. Ces fines tours carrées se dressaient nombreuses sur les villes taliennes du moyen âge. — De son origine militaire, l'architecture florentine a toujours conservé un aspect austère ; elle enferme des détails précieux et raffinés, mais l'enveloppe est toujours peu riante.

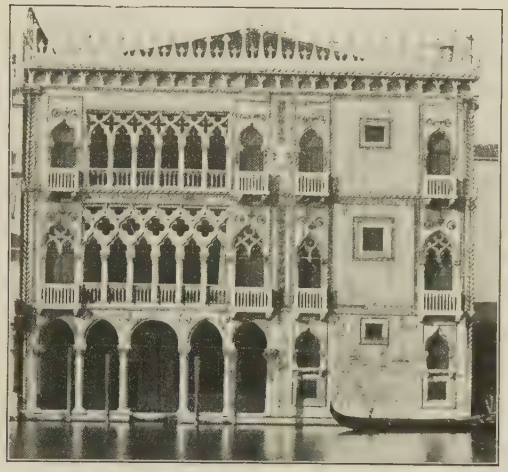
PALAIS RUCCELLAI (Florence). *Photo Brogi.*

PALAIS DIT DU BARGELLO (Florence).
Photo Alinari.

On voit immédiatement en quoi consista, pour le palais florentin, la transformation du style médiéval en style Renaissance. Comme les anciens Romains, les Florentins ont appliqué sur leurs façades les ordres antiques, c'est-à-dire une superposition de colonnes ou pilastres portant des entablements qui correspondent à chaque étage. Ces « ordres » encadrent les fenêtres ; ils laissent à l'architecte beaucoup de liberté dans le choix des proportions et les dispositions de détail. Comparer la façade du palais Ruccellai avec celle de la Bibliothèque de Venise (page 58) et le Louvre de Lescot (page 10). On voit aussi comment une corniche très saillante, imitée des anciens temples grecs, a remplacé le système des machicoulis et créneaux. Tout le développement de l'architecture classique européenne est impliqué dans cette innovation florentine. Depuis lors, les architectes se sont surtout appliqués à trouver des solutions élégantes au problème des ordres.

LE PALAIS VÉNITIEN

Les Vénitiens sont plus décorateurs qu'architectes et constructeurs. Auprès des solides maçonneries toscanes, leur art paraît surtout ornemental. Il est facile de déduire de la situation particulière de Venise les caractères de son architecture civile ; dans ses palais, on sent moins le souci de la solidité que l'orgueil de montrer une riche et belle façade ; cette décoration rappelle les liens de Venise avec l'Orient.

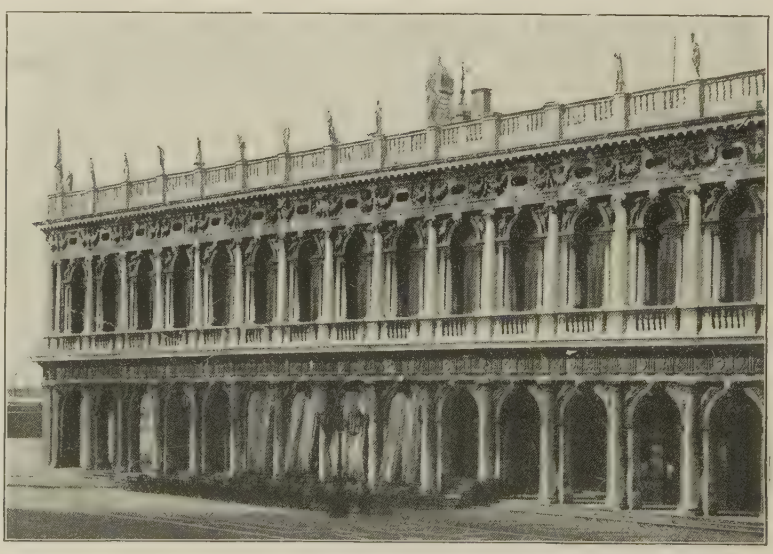


LA CA' D'ORO A VENISE

Photo Anderson.

Il n'est pas d'avenue plus triomphale au monde que le grand canal de Venise ; les brillantes façades le bordent de leur image redoublée ; — le palais vénitien du moyen âge est construit sur le même plan que le palais florentin : plan carré à cour intérieure ; — mais il n'est pas une forteresse et il présente sur le canal une façade particulièrement ornée. — Dans cette ornementation, on reconnaît les principaux éléments qui sont entrés dans la composition de l'art vénitien ; — la polychromie orientale, marbres de différentes couleurs ; — une parenté évidente avec l'art arabe, visible dans le dessin de certains arcs, en particulier les arcs surbaissés ; — les fioritures du style gothique flamboyant ; les galeries à colonnettes des deux étages pourraient être empruntées à une façade de cathédrale ; — comme en peinture, les influences orientales et septentrionales donnent à l'architecture vénitienne sa physionomie particulière. — La Cà d'Oro, c'est-à-dire la Casa d'Oro, doit son nom à sa richesse décorative. Elle est avec le palais ci-dessous, du XVI^e^ siècle, dans le même rapport que le palais de justice de Rouen avec le Louvre de Pierre Lescot (v. chap. II).

Le passage du style gothique à l'art de la Renaissance se présente de même manière à Venise qu'à Florence ; mais la richesse de l'architecture vénitienne contraste ici encore avec l'austérité toscane. — Les ordres antiques apparaissent aussi pour remplacer les colonnettes gothiques ; — en somme, les architectes, comme Palladio et Sansovino, ont adapté aux façades vénitiennes la combinaison pratiquée par les architectes romains de l'Empire ; ils ont appliqué des ordres grecs sur les façades et ils ont seulement poussé beaucoup plus loin le soin du détail et recherché la richesse de la matière. — Venise reste fidèle à elle-même sous ses parures successives, en colorant la blancheur du marbre. Cette pure architecture classique résiste au voisinage de Saint-Marc et du palais des Doges.



LA BIBLIOTHÈQUE DE VENISE, par Sansovino.

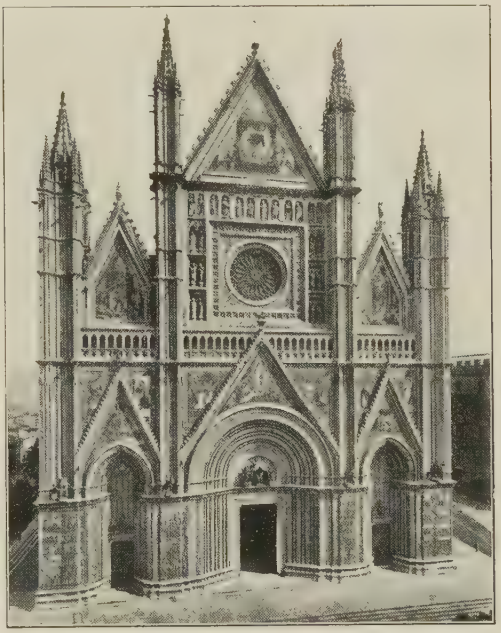
Photo Alinari.

ARCHITECTURE RELIGIEUSE

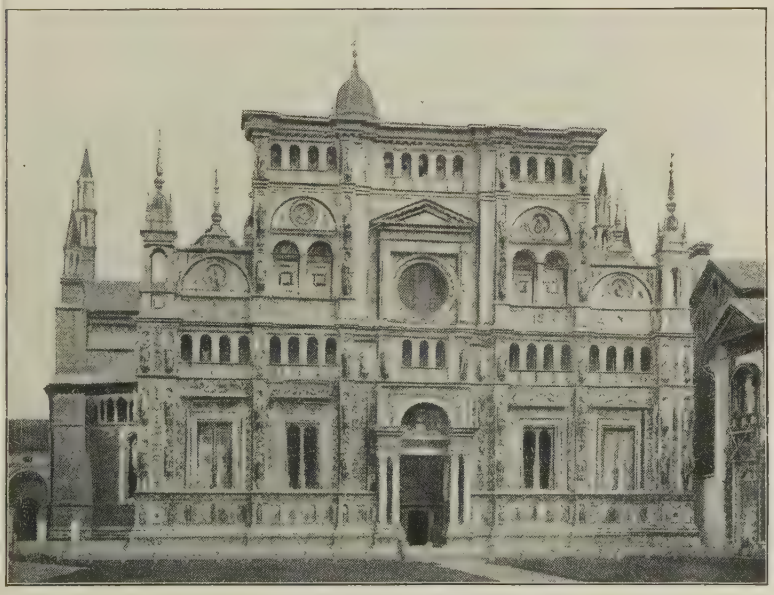
L'Italie — et surtout Rome — n'a jamais fait largement accueil à l'architecture gothique ; le style des cathédrales septentrionales n'a pu entrer dans la péninsule sans s'accommoder des modes régnantes et des habitudes anciennes. Aussi, le style gothique a-t-il offert moins de résistance au mouvement de la Renaissance, et les ordres antiques eurent-ils bien vite remplacé l'architecture des croisées d'ogives et des flèches.

CATHÉDRALE D'ORVIÉTO

Photo Anderson.



Cette cathédrale du XIVe siècle est sans doute la plus belle, la mieux dessinée des églises gothiques d'Italie. Sa façade, fleurie d'admirables bas-reliefs, est un modèle de composition nette, claire. Noter les différences qui la distinguent des cathédrales septentrionales ; les deux tendances internes de notre architecture ogivale ne s'observent point ici ; d'abord, l'élan démesuré en hauteur, la montée vertigineuse des piliers et des flèches ; en second lieu, le foisonnement des nervures et filets de pierre, la floraison inextricable du flamboyant. — L'architecture gothique italienne reste mesurée dans ses proportions, dans son élan, dans sa décoration ; elle est précise, bien dessinée, raisonnable comme une architecture classique. Les lignes horizontales sur la façade ne sont pas dominées par les verticales. La symétrie est parfaite entre les deux ailes. La nef et l'abside ne sont plus entourées, étayées par une forêt d'arcs-boutants. Les fioritures décoratives sont rigoureusement disciplinées au dessin général. En somme l'Italie a bien accepté le principe de l'architecture gothique, la voûte en croisée d'ogives, mais sans accepter le style décoratif qui en résulte.



ÉGLISE DE LA CHARTREUSE DE PAVIE

Il y eut plusieurs styles dans l'architecture de la Renaissance et il est aisé de les distinguer dans les monuments du XVIe siècle. On vit d'abord apparaître une ornementation fleurie, dont les éléments (balustrades, candélabres, grotesques sculptés, pilastres à bas-reliefs, etc.) étaient empruntés aux sarcophages antiques. C'est un peu plus tard seulement que les ordres s'imposèrent avec leur simplicité austère. C'est par cette ornementation d'origine antique que la Renaissance a pénétré d'abord dans l'organisme gothique. La Chartreuse de Pavie est en Italie le type le plus riche de cette première Renaissance fleurie.

SAINT-PIERRE DE ROME

L'Église Saint-Pierre de Rome domine toute la chrétienté moderne. Elle a pris la place d'une vieille basilique détruite par Jules II au commencement du XVI^e siècle. Il fallut un siècle pour l'achever ; parmi les architectes qui ont travaillé à sa construction, les plus illustres sont Bramante et Michel-Ange. Elle a servi de modèle, plus ou moins fidèlement suivi, à toute l'architecture catholique des XVII^e et XVIII^e siècles.

FAÇADE DE SAINT-PIERRE DE ROME.

CETTE façade et la coupole n'appartiennent pas au plan de l'église qui avait été conçue et commencée par Bramante. La coupole, élégante dans sa puissance hardie, est l'œuvre de Michel-Ange. La façade, qui est de Maderna, répond mal à la disposition générale de l'édifice. Elle inaugure et consacre l'emploi de « l'ordre colossal » ; — les architectes, désormais, au lieu de superposer des ordres correspondant à chaque étage de l'édifice, dressent une colonnade unique, allant de la base au faîte de l'édifice. L'allure grandiose de cette façade a été encore amplifiée par les deux immenses colonnades qui embrassent la place Saint-Pierre au centre de laquelle un obélisque paraît tout petit ; elles sont l'œuvre fort admirée du cavalier Bernin.

BRAMANTE, qui avait conçu le plan initial de l'énorme basilique, disait qu'il voulait faire porter la coupole du Panthéon d'Agrippa par les voûtes de la basilique de Constantin. On voit ici quel était le problème à résoudre. Après bien des tâtonnements et des erreurs d'architectes successifs, Michel-Ange revint au plan de Bramante mais il donna plus d'élévation à la coupole et dut renforcer les piliers de support. Voir page 38, dans l'École d'Athènes de Raphaël, comment le peintre s'était inspiré de la construction de son ami Bramante pour abriter la réunion de ses philosophes. Plus tard, Maderna transforma le plan de Bramante en prolongeant une des nefs ; le plan initial avait été celui de la croix grecque ; il prit la forme de la croix latine. L'idée première — d'ailleurs très belle — était complètement oubliée ; mais ce plan nouveau répond mieux aux habitudes et aux exigences du culte catholique. Enfin, au XVII^e siècle, Bernin a construit le monumental baldaquin porté par des colonnes torses qui règne sur l'autel.

NEF DE SAINT-PIERRE DE ROME.
Photo Alinari.

PALAIS ROMAINS

L'art romain, dans son ensemble, continue l'art florentin. Au commencement du XVI^e^ siècle, ce sont des artistes de Florence qui ont répondu à l'appel des papes. Mais dans le milieu romain, l'esprit florentin a pris une ampleur majestueuse, sensible surtout dans l'architecture et qui doit sans doute s'expliquer par le voisinage de la grandiose antiquité. C'est à Rome que la Renaissance est devenue archéologique.

Dans son plan et ses dispositions générales, le Palais Farnèse — comme tous les palais romains — continue la tradition florentine. Mais l'architecture florentine admettait des fioritures que la majesté romaine a dédaignées. Michel-Ange est pour beaucoup dans la création de ce style qui cherche la grandeur plutôt que la grâce. La gaieté de la Renaissance s'est éteinte dans l'austérité romaine. Les combinaisons d'ordres antiques ont pour un temps disparu et sur la nudité des façades se détachent nettes, aiguës, les lignes saillantes des frontons et des corniches La corniche du Palais Farnèse a été dessinée par Michel-Ange.

PALAIS FARNÈSE, A ROME.

VILLA MÉDICIS, A ROME. *Photo Alinari.*

Une tradition qui remonte à l'antiquité nous montre les riches Romains fuyant le bruit et la chaleur de la ville en des villas construites aux environs de Rome, généralement sur les collines. L'aristocratie de la Renaissance a repris la tradition antique. Dans ces villas romaines, la majesté un peu morose des palais urbains ne convient plus. L'architecture se fait plus pittoresque, plus ouverte ; elle fait leur place aux beautés de la nature, aux terrasses à « belvédère », aux jardins et aux jeux des eaux.

Une bonne part de beauté revient au site accidenté où elle s'élève. La villa Médicis contemple Rome du haut du Pincio.

TABLE DES MATIÈRES

I. La Société française à la fin du Moyen Age. — Les peintres primitifs. — Fouquet 1

II. Le château fort et le château de la Renaissance. — De Coucy à Chambord 6

III. La sculpture de la Renaissance française : Jean Goujon, Germain Pilon, les tombeaux de Saint-Denis 11

IV. Les peintres flamands, de Van Eyck à Quentin Matsys . . 16

V. Les peintres florentins, de Masaccio à Botticelli 21

VI. Léonard de Vinci 25

VII. Michel-Ange 30

VIII. Raphaël 35

IX. Venise au XV^e^ siècle 42

X. Titien et Giorgione 47

XI. Corrège, Véronèse, Tintoret 52

XII. Architecture italienne : Saint-Pierre de Rome 56

IMP. DE VAUGIRARD, H.-L. MOTTI, DIR., IMP. RONSIN, PARIS 1929

Imprimerie de Vaugirard
H.-L. MOTTI, direct^r,
Impasse Ronsin,
PARIS (XV^e) 1929

LOUIS HOURTICQ

XVII^e et XVIII^e SIÈCLES

IMAGES COMMENTÉES

LIBRAIRIE HACHETTE

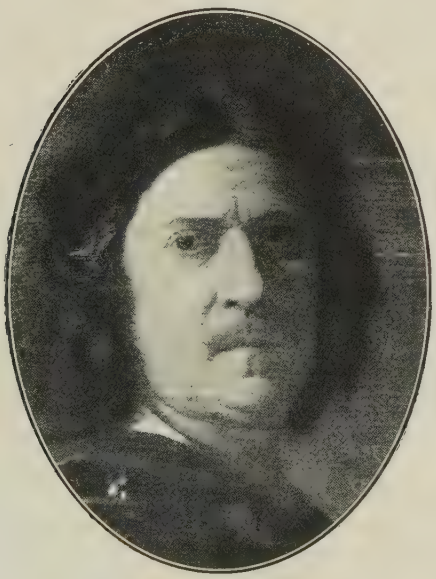
20075

LOUIS HOURTICQ
MEMBRE DE L'INSTITUT
PROFESSEUR
A L'ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS

XVII^e et XVIII^e SIÈCLES

ALBUM D'IMAGES COMMENTÉES

à l'usage de la Classe de Seconde
de l'Enseignement Secondaire.



PORTRAIT DE POUSSIN,
par lui-même. (Musée du Louvre.)

II
19

DEUXIÈME ÉDITION

LIBRAIRIE HACHETTE
79, Boulevard Saint-Germain, PARIS.

AVERTISSEMENT

L'ART ne peut guère s'enseigner que dans les musées et l'enseignement ne peut guère se donner que par le livre. Ce travail est une tentative pour mettre un bien modeste musée dans un tout petit livre.

Cet album d'images commentées répond au même plan que son aîné. Il doit être feuilleté comme un recueil de « Morceaux choisis ». Les commentaires autour des images n'ont pas d'autre valeur que celle de notes au bas de textes littéraires.

Ces notes et introductions seraient moins nécessaires si les images étaient beaucoup plus nombreuses et plus près de la beauté des originaux. Alors les images parleraient d'elles-mêmes et il suffirait de les bien regarder.

On ne songe pas à nier que la connaissance de l'histoire générale ne doive beaucoup aider à l'intelligence de l'art d'une époque. Mais il est moins contestable encore que les témoignages de l'art apportent à la connaissance de l'histoire plus qu'ils n'en reçoivent.

D'abord les arts plastiques ignorent les barrières linguistiques. La peinture hollandaise nous fait entrer de plain-pied dans une civilisation dont la littérature nous est en général fermée.

De plus, même si on ne sort pas de chez nous, l'intelligence de l'art assure encore d'autres bienfaits. L'art que les gens d'autrefois ont aimé nous présente les hommes qu'ils voulurent être. L'autre histoire, celle de la politique et de la guerre, celle de la bataille des intérêts, nous montre seulement les hommes qu'ils ont été.

L. H.

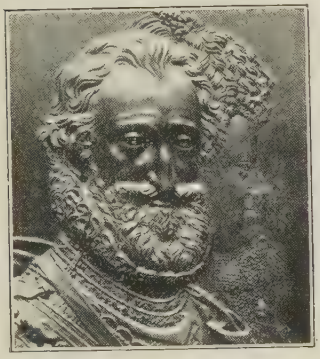
Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation, réservés pour tous pays.
Copyright by Librairie Hachette 1927.

XVII^e et XVIII^e Siècles

I. PARIS SOUS HENRI IV ET LOUIS XIII

Après le bouillonnement de la Renaissance et les déchirements des guerres religieuses, la France manifeste un besoin d'ordre et de paix. Elle s'en remet à la monarchie de maintenir à leur plan les querelles confessionnelles et elle n'attend plus que la voix des génies directeurs pour faire son choix dans l'héritage du XVI^e siècle.

Les arts plastiques, comme toujours, expriment avec une admirable clarté la pensée complexe de cette génération. Elle reste catholique, mais elle ne veut pas renoncer à la culture antique qu'elle vient de découvrir. L'architecture des églises admet les ordres grecs et les dieux de l'Olympe restent chez eux dans les arts figurés, au même titre que les personnages de l'Évangile.

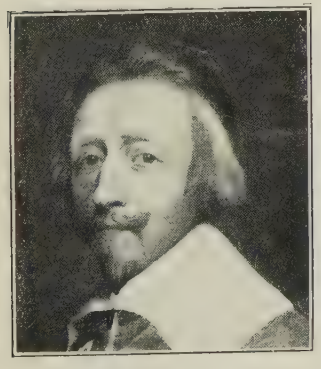


HENRI IV
et MARIE DE MÉDICIS,
par Dupré. *Photo Hachette.*

Mais il reste encore bien de l'incertitude dans la doctrine générale. L'art français est divers, ouvert à toutes les influences, en particulier à celles de l'art naturaliste des Flandres et de l'art italien. C'est ce dernier qui enfin l'emportera. Mais dès lors, on voit s'affirmer les deux traits qui vont caractériser la physionomie de l'art de France.

LOUIS XIII,
par Simon Guillain. (Louvre.)
Photo Hachette.

D'abord l'unité. Cette unité va être favorisée, précipitée par l'action du pouvoir central. Richelieu, s'il en avait eu le temps, aurait déjà pris les mesures qui, sous Colbert, ont mis l'art français au service de la politique royale. Quand l'art reprendra sa liberté d'inspiration, il n'en conservera pas moins l'unité due à des institutions comme l'Académie royale et la Surintendance des Bâtiments.



RICHELIEU,
par Philippe de Champaigne.
(Louvre.) *Photo Hachette.*

En second lieu, les préoccupations morales. Dès lors, l'art de France ne se donne pas seulement comme un beau métier, une industrie de luxe ; il est quelque chose de plus difficile et de plus sévère ; il se présente comme l'expression de la pensée. Il y perd en virtuosité ; mais il y gagne en sérieux. C'est à ce caractère que Poussin a été reconnu comme l'autorité attendue pour présider à l'activité artistique française.

MARIE DE MÉDICIS,
par Rubens. (Louvre.)
Photo Hachette.

L'ARCHITECTURE CIVILE

Paris avait été un peu délaissé par la monarchie aux XV^e^ *et* XVI^e^ *siècles. Les rois l'avaient abandonné devant l'invasion anglaise ; puis, la guerre finie, leur royaume reconquis, ils s'étaient attardés dans leurs châteaux. François Ier, cependant, avait fait commencer le nouveau Louvre, mais il préférait séjourner à Fontainebleau. Aussi, la Renaissance n'a-t-elle pas beaucoup transformé l'aspect général de Paris.*

Paris. — PLACE DES VOSGES (ancienne Place Royale.) *Photo Hachette.*

Avec Henri IV commencent les grandes entreprises urbaines ; un plan régulier et aéré se dessine au milieu du fourré des vieux quartiers. Bientôt en fut renouvelé le quartier du Marais. — Sous Louis XIII fut achevée la *place Royale*, déjà célébrée par la littérature contemporaine. — Le plan dépassait le dessin d'une façade pour embrasser un large ensemble urbain. — La place Royale — aujourd'hui place des Vosges — conserve une élégance cavalière, d'une sobriété pittoresque, avec ses briques rouges et ses hautes toitures d'ardoise bleue.

Paris. — PALAIS DU LUXEMBOURG *Photo Hachette.*

Les façades de la place Royale n'ont pas d'autre ornement que les chaînages de pierre blanche sur la brique rouge. Bientôt l'architecture des palais et des hôtels montra plus de prétention et les ordres antiques superposèrent leurs colonnes ou pilastres entre les fenêtres.

Le plus beau de ces hôtels est celui que la reine régente, Marie de Médicis, fit élever sur la rive gauche par Salomon de Brosse, *le Luxembourg*. — La reine se rappelait le palais Pitti, de Florence, où elle avait passé son enfance. Le jardin reste l'un des plus beaux de Paris.

L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE

L'entrée d'Henri IV dans sa bonne ville de Paris marque la fin des guerres religieuses. Le royaume dans son ensemble restait catholique. Alors ce fut comme une renaissance religieuse qui se manifesta d'abord par la multiplication des couvents et des églises. Depuis les derniers édifices du XVe siècle, il y avait eu comme une interruption dans l'architecture religieuse. Le XVIIe siècle voit naître une abondante famille d'églises.

Paris. — VAL-DE-GRACE (Façade.)
Photo Hachette.

Dès qu'on entre dans ces églises du XVIIe siècle, on sent combien la religion qui les a construites diffère par le sentiment du christianisme qui a élevé les cathédrales gothiques. — La nef, de proportions mesurées, n'excède pas le volume de la voix du prédicateur. — Les parois et la voûte sont parées d'une ornementation antique : pilastres, chapiteaux, corniches... — L'art, comme la littérature, concilie à l'époque classique le christianisme et le paganisme. — Aux fenêtres point de verrières peintes ; la lumière entre librement pour éclairer, sur les autels, de grands tableaux de miracles et de martyres. — Dans les chapelles viennent se placer des tombeaux ornés d'allégories, et ces allégories parfois ressemblent fort à des divinités antiques, bien qu'elles expriment des sentiments chrétiens. — La foi subsiste, profonde et sincère, mais elle s'exprime souvent en ce langage presque païen que la Renaissance vient de faire revivre.

FAÇADE DE L'ÉGLISE DU VAL-DE-GRACE
Paris.

La génération des églises françaises du XVIIe siècle est issue plus ou moins directement de la fameuse basilique de Saint-Pierre, à Rome, le plus illustre sanctuaire du monde catholique. C'est l'ordre des Jésuites qui travaillait alors le plus activement pour le triomphe du catholicisme. Cet ordre a joué un rôle dans l'architecture de ce temps et l'on appelle parfois « style jésuite » le style des églises du XVIIe siècle. — Le plan reste celui d'une église médiévale : une croix latine. — Sur la façade se superposent les ordres portant des frontons. — Parfois l'édifice est surmonté d'une élégante coupole, toujours à l'imitation de Saint-Pierre de Rome. — A Paris, l'église du Val-de-Grâce, construite pour Anne d'Autriche, est avec le dôme des Invalides, l'exemplaire le plus élégant de cette architecture catholique. Ces deux édifices, aux belles coupoles, sont l'œuvre des Mansart, le père François, et le fils Jules-Hardouin.

ÉGLISE DU VAL-DE-GRACE (Intérieur.)
Photo Hachette.

ABRAHAM BOSSE. — CALLOT

Dans la première moitié du XVII^e *siècle, les artistes de France n'avaient pas subi la discipline d'un même enseignement. Ils présentent des œuvres d'une grande variété et qui ne se laissent point enfermer dans une définition commune. A défaut de maîtres dominateurs, l'école française est riche en portraitistes de la société contemporaine. Ainsi quelques graveurs nous permettent de voyager à leur suite dans le royaume.*

LA GALERIE DU PALAIS, par Abraham Bosse.

Photo Hachette.

Abraham Bosse est un graveur d'une verve tranquille, mais d'une exactitude documentaire. La série de ses gravures compose le tableau le plus précis de la société bourgeoise de Paris ou de la province. La gravure ci-contre fait connaître sa manière. — Des cavaliers et jeunes dames devant les étalages de la *Galerie du Palais*. — Se rappeler la comédie de Corneille. — Un jeune homme, frais émoulu du collège, achète la tragédie à la mode. — A côté, quelque Dorante, couvert de plumes et de dentelles, emploie les grands moyens pour capter l'amitié des belles dames. — Il ne manque ici que l'arrivée du vieillard grondeur et ses semonces paternelles pour que la comédie soit au complet (voir aussi page 58).

Jacques Callot, bien qu'il n'ait jamais pratiqué que la gravure à l'eau-forte, est le plus pittoresque des peintres ; il sait user du trait gras ou fin pour camper spirituellement un bonhomme, mendigot ou mousquetaire. Son dessin n'a pas vieilli; il conserve la vivacité du croquis d'après le vif. Il montre une verve particulière dans le dessin des hommes d'armes. Aussi lui demanda-t-on de représenter les hauts faits militaires de son temps : le siège de Bréda, celui de *La Rochelle*. — Il développait le panorama en de vastes planches, où l'on peut lire le plan des opérations et suivre l'armée entière dans le détail de ses travaux : manœuvre, assaut, repos, pilleries, etc. — Ce graveur est un grand artiste, le plus spirituel et le plus exact des peintres militaires. — Il montra une verve bouffonne dans les tableaux de la comédie italienne, tragique dans les misères de la guerre, fantastique dans les diableries de la Tentation de saint Antoine.

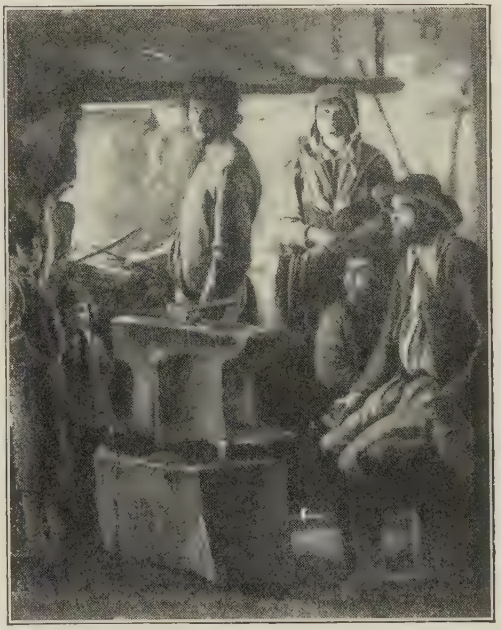
SIÈGE DE LA ROCHELLE (Fragment), par Jacques Callot.

Photo Hachette.

LES LE NAIN

Deux écoles dominaient alors la peinture : l'école italienne et l'école flamande ; et même, celle-ci acceptait l'influence italienne. Le plus illustre peintre français fut d'abord Simon Vouet, qui ouvrit un atelier où se sont formés la plupart des maîtres français du milieu du siècle (Le Sueur, Le Brun, Mignard). En face de ces peintres qui représentent un style cosmopolite, catholique, il faut placer quelques artistes du cru.

Les Le Nain. — Ils étaient trois frères, Antoine, Mathieu et Louis, qui, nés à Laon, vinrent travailler, vivre et mourir à Paris. Nous les distinguons mal les uns des autres. Il semble pourtant que les chefs-d'œuvre que nous admirons le plus sont de Louis, le cadet. Nous ressentons une tendresse particulière pour cette peinture, parce qu'elle est profondément humaine et qu'au lieu de nous charmer par les prestiges de la fiction, elle nous met en contact direct avec la vie la plus simple, la plus humble. A l'encontre des Flamands et Hollandais, l'artiste ne peint pas les paysans pour faire de l'esprit à leurs dépens ; il y a dans sa manière, une application, une sympathie entière. Ainsi cette peinture paraît hors du cercle habituel des jeux de l'art. C'est au plus profond de l'humanité qu'elle nous plonge. — Il ne faut pas d'ailleurs s'imaginer que les Le Nain aient voulu nous émouvoir par l'image de la misère, comme l'a cru la critique romantique. — Pas de sentimentalité romanesque dans ces images tranquilles. — Entrons dans cette forge rustique. — Les choses n'ont guère changé depuis Le Nain au fond de nos campagnes. — Regardons les visages las, un peu mornes, à la lueur dansante du foyer. — Sans faire montre de virtuosité, le peintre donne vie aux plus humbles apparences, un peu comme fera Chardin au siècle suivant. Il y a ici, à la fois, du pittoresque pour les yeux et pour la pensée une matière à méditation.



LA FORGE, par Louis Le Nain. (Louvre.) *Photo Hachette.*

REPAS DE FAMILLE, par Louis Le Nain. (Louvre.) *Photo Hachette.*

Dans ce *Repas de famille*, *Louis Le Nain* montre bien qu'il est avant tout un admirable portraitiste, un peintre de la vie morale. Ses groupes manquent d'animation Mais comme dans leur silence, les visages sont expressifs ! — Le paysan qui tient la tourte de pain bis, lèvres serrées, regard finaud ; — la vieille si triste et usée, rongée par un mal interne ; — la jeune fille, au contraire, robuste, saine, toute prête à goûter la joie de vivre ; — les enfants comparses encore indécis. — Images de vérité éternelle, à force de sincérité et de profondeur.

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE ET LE SUEUR

Jamais la peinture n'a été, plus qu'à cette époque, au service de la foi : le catholicisme renaissant a multiplié les images de « saintetés ». Ces images ne présentent plus l'ingénuité fraîche et naïve du christianisme médiéval ; l'iconographie est maintenant surveillée par une sorte de rationalisme théologique. L'Église surveille l'art chrétien ; c'est dans les fictions mythologiques que l'art conserve sa liberté.

Philippe de Champaigne apporte dans l'école française le réalisme flamand. Comme il fut mêlé toute sa vie à la société janséniste, ce sont bien souvent les graves effigies de Messieurs de Port-Royal que son œuvre nous présente. — Ici, deux religieuses, la *Mère Agnès* et la *Sœur Catherine, fille du peintre ;* leur attitude et une longue inscription expliquent l'œuvre : un ex-voto, une image de pieuse gratitude en remerciement d'une guérison miraculeuse obtenue par l'intermédiaire d'une relique. — La sainte Épine, dans son petit reliquaire, sur les genoux de la malade. — Rien pour le plaisir des yeux dans cette austère grisaille ; toute la vie morale de l'œuvre concentrée dans l'extase et la tendresse des visages.

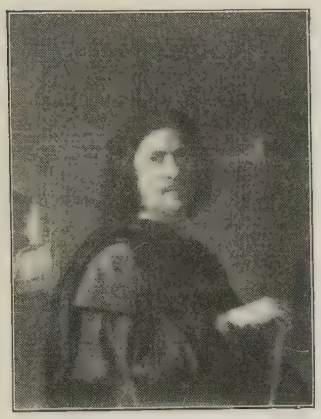
LA MÈRE AGNÈS ET SŒUR CATHERINE, par Philippe de Champaigne. (Louvre.) *Photo Hachette.*

LA MORT DE SAINT BRUNO, par E. Le Sueur. (Louvre). *Photo Hachette.*

L'œuvre d'Eustache Le Sueur est abondante, bien que sa carrière ait été brève. Elle représente également les deux inspirations pittoresques de ce temps : la mythologie et la foi. Ce peintre aimable et facile invoque les deux Muses avec un égal bonheur. — Sa mythologie est gracieuse, sans pédantisme. — Les peintures religieuses sont d'une inspiration tendre, d'une sincérité persuasive. — Le plus illustre, le plus important de son œuvre est dans la série de la *Vie de saint Bruno,* peinte pour le couvent des Chartreux, à Paris, maintenant au Louvre. — Malgré l'allure cursive, parfois un peu lâchée, de la peinture, ce récit est animé, vivant, nullement monotone. — Dans chaque tableau, un effet pittoresque. — Ici, dans la plus belle page de la série, la *Mort de saint Bruno,* c'est un effet de lampe qui commande toute la composition. — La petite flamme tremblante de deux cierges fait surgir de l'ombre funèbre des robes qui s'agitent et des visages douloureux. Un peu de pittoresque et beaucoup de sentiment. — La peinture française est avant tout un langage pour exprimer la vie morale.

II. POUSSIN ET CLAUDE LORRAIN

L'art, comme toutes choses de France au commencement du XVII[e] siècle, montre d'abord quelque indécision. L'héritage de la Renaissance et des guerres de religion est en effet fort complexe. Mais vers 1630-1640 tout s'organise, en politique, en littérature, en philosophie, en art. Richelieu, Corneille, Descartes sont les artisans de notre classicisme. C'est dans l'œuvre de Poussin que, vers le même temps, l'esprit français s'est reconnu. Et, chose surprenante, c'est à Rome que ce Normand a créé l'œuvre où notre école a trouvé les principes de son enseignement.



POUSSIN,
par lui-même.
(Louvre.) *Photo Hachette.*

Nicolas Poussin, né en 1594 aux Andelys, vint de bonne heure à Paris, mais sans y trouver de maître. Puis, à trente ans, il alla s'installer à Rome pour y achever sa formation. Il y fit toute sa carrière, y conquit une gloire qui rayonna jusque sur son pays natal et y mourut en 1665.

Poussin n'est le continuateur et l'élève d'aucun autre maître. Il s'est formé, non pas en travaillant comme apprenti dans un atelier, mais en choisissant ses modèles à son gré dans l'art de son temps, à Paris et à Rome, et surtout dans l'art de la Renaissance et de l'antiquité. Son originalité est dans sa pensée, non dans son métier. Il a vu dans la peinture un véritable langage, qui a des points communs avec la poésie. C'est par là que Poussin a conquis en France un public mieux préparé à goûter la littérature que la peinture.

Les tableaux de Poussin — scènes mythologiques ou historiques — se peuvent lire et analyser comme un poème. Il y faut reconnaître d'abord la composition plastique, l'art de grouper les attitudes ; il y faut aussi chercher — surtout dans les peintures historiques — les intentions psychologiques, et l'art d'exprimer des sentiments avec des attitudes et des jeux de physionomie. Enfin — surtout dans les œuvres dernières — le décor de paysage prend de plus en plus d'importance jusqu'à se suffire à lui-même.

L'œuvre de Poussin répond si parfaitement aux prédilections de notre esprit classique que ce maître du XVII[e] siècle n'a encore aujourd'hui, après bien des révolutions, rien perdu de son autorité sur l'école française.

Les paysages de Claude Lorrain sont composés avant tout pour faire valoir la poésie radieuse de la lumière méditerranéenne. Claude n'a pas fait le portrait des saisons ; mais il a fixé la beauté de l'heure.

APOLLON ET DAPHNÉ,
par Poussin, dessin. (Louvre.)
Photo Hachette.

PEINTURES MYTHOLOGIQUES

Poussin, dans l'héritage de la Renaissance, a recueilli la poésie mythologique, c'est-à-dire l'art de développer les beaux thèmes plastiques qui avaient traduit les sentiments païens. Il a lu les Métamorphoses d'Ovide, où l'on voit comment le paganisme antique s'est plu à mêler la nature aux passions humaines. Cette religion, née d'une race au génie sculptural, présente aux artistes des thèmes infinis.

NARCISSE ET ÈCHO, par Poussin. (Louvre)
Photo Hachette

Narcisse et Écho. — Écho se transforme en rocher, tandis que Narcisse, en se contemplant dans le miroir d'une fontaine, se change en fleur. — L'amour assiste à cette double métamorphose, dont il est la cause première. — Dans cette peinture de jeunesse, Poussin trouve occasion de ciseler, d'après nature, un admirable corps d'adolescent. Mais ces belles figures sont un peu dispersées. Plus tard il s'est beaucoup plus appliqué à imiter des statues de marbre que des corps de chair, et surtout il les fait entrer en des groupes savants.

L'Enfance de Bacchus, c'est pour le peintre une occasion de grouper des corps de nymphes, de satyres, d'amours. Chacune de ces attitudes étudiée en elle-même est déjà comme un raccourci de statue. Mais de plus, ces statues se groupent de manière à composer une architecture de corps. — Noter comment, dans la liberté de ce désordre apparent, ces figures composent une pyramide très régulière, remplissent exactement un invisible fronton, dont le sommet est la tête du jeune dieu, tandis que la base s'appuie sur le bord inférieur du cadre. — Dans cette histoire mythologique empruntée à Ovide, reconnaître d'abord un thème plastique.

L'ENFANCE DE BACCHUS, par Poussin. (Chantilly.) *Photo Hachette.*

PEINTURE D'HISTOIRE

Poussin aimait l'histoire, pour les mêmes raisons qui faisaient chercher par Corneille et Racine les sujets de leurs tragédies dans la littérature antique. Il y trouvait des thèmes majestueux, familiers au public, sur lesquels il ne lui restait qu'à exercer son art d'organiser de belles attitudes et d'analyser avec exactitude des sentiments. Poussin, après Raphael, a été le plus admirable narrateur qui soit en peinture.

Les Bergers d'Arcadie. — Ce n'est pas histoire, mais églogue qui est en même temps apologue. Équilibre de la composition par la demi-symétrie des figures. — Le geste des mains qui indiquent l'inscription sur le tombeau : *et in Arcadia ego*. — C'est un avertissement du mort qui atteint les vivants. — Et pour un instant, cette pensée jette un voile de tristesse sur la gaieté des jeunes gens. — C'est comme un discret sermon sur la mort qui se dégage ainsi de cette gracieuse idylle. Ainsi le langage plastique peut-il exprimer de fines pensées et amorcer une méditation morale.

LES BERGERS D'ARCADIE, par Poussin. (Louvre.)
Photo Hachette.

L'HISTOIRE biblique d'*Éliézer et Rébecca* fournit à Poussin le thème d'une comédie très spirituelle. — Éliézer a reconnu la jeune fille que le Seigneur désigne pour être la femme de son maître et il lui offre la bague de fiançailles en lui présentant la demande en mariage. — Geste de surprise et regard ravi de Rébecca. — Étonnement, ironie, curiosité, indifférence de ses compagnes. — En même temps qu'une frise de gracieuses jeunes filles, le peintre nous met sous les yeux une scène de comédie. — Le centre plastique et psychologique de la composition est ce petit anneau à peine visible que tend Eliézer et dont le rayonnement moral se propage sur les deux ailes. — On y retrouve bien les deux préoccupations de Poussin : plastique et psychologie.

ÉLIÉZER ET RÉBECCA, par Poussin. (Louvre.)
Photo Hachette.

POUSSIN PAYSAGISTE

Poussin n'a été un virtuose du dessin que dans la première partie de sa carrière. De bonne heure, sa main est devenue tremblante et lui a interdit les figures qu'il aimait à ciseler d'après les plus beaux antiques. Alors les figures ont diminué d'importance et le paysage au contraire est devenu la dominante de ses compositions. Cette poésie de la nature, plus solitaire, moins encombrée, nous touche davantage.

L'Hiver, ou *le Déluge*, appartient à une série de quatre compositions dans lesquelles Poussin a résumé les physionomies les plus caractéristiques de la nature, les quatre saisons. Le paysagiste conserve les préoccupations habituelles du peintre de mythologie et d'histoire. Il compose avec les roches, les arbres et les nuages, des architectures élégantes et solides et il cherche dans la nature le caractère moral d'un visage. — L'hiver ou le déluge montre la nature hostile, l'homme chassé par l'eau. — La physionomie farouche de ce paysage révèle à l'analyse des épisodes tragiques.

L'HIVER, OU LE DÉLUGE, par Poussin. (Louvre.)
Photo Hachette.

APOLLON ET DAPHNÉ, par Poussin. (Louvre.)
Photo Hachette.

CETTE composition, *Apollon et Daphné*, est l'œuvre dernière du peintre, laissée inachevée dans son atelier parce que sa main tremblante ne pouvait donner aux formes l'élégance suprême des contours. Mais l'architecture générale des corps n'a jamais été plus belle. — Noter l'effet de cette chaîne de nudités suspendue, de gauche à droite, d'Apollon à Daphné. — Comparer avec le dessin (page 7) pour noter combien la composition a gagné en équilibre. Dans le dessin initial, un seul groupe, un peu dispersé; dans l'œuvre finale, deux masses à peu près égales, reliées par une ligne de corps étendus.

CLAUDE LORRAIN

Claude Lorrain et Poussin se sont connus à Rome. Ils ont contemplé la même campagne et le même ciel pour en composer des « paysages historiques ». Mais ils sont de natures bien différentes. Chez Poussin la lumière tient son rôle, qui est de révéler les choses ; chez Claude Lorrain, ce sont les choses, architectures, vaisseaux, flots et nuages, qui viennent se grouper de manière à faire valoir la lumière.

DESSIN TEINTÉ DE BISTRE,
par Claude Lorrain. (Louvre.) *Photo Hachette.*

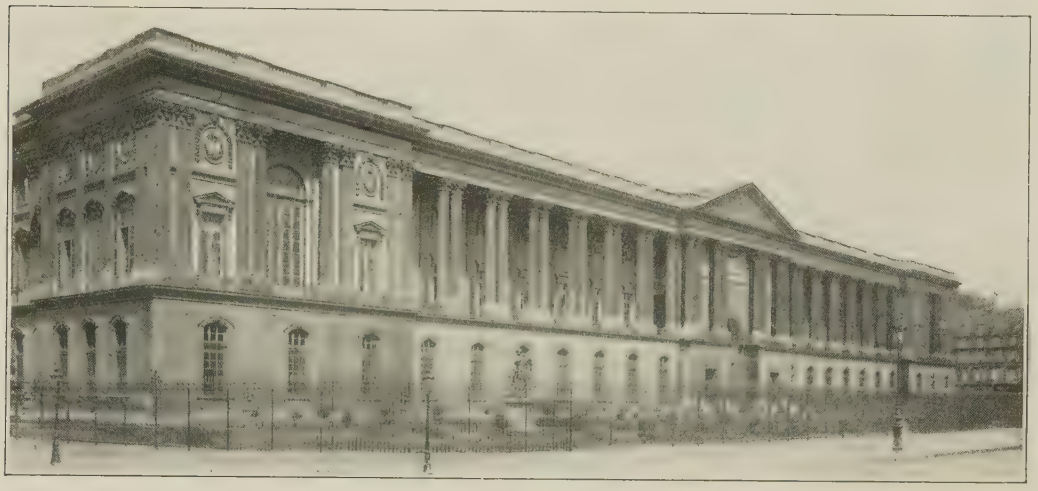
Le jeune *Claude Gellée*, surnommé *le Lorrain* par ses camarades, est venu de bonne heure de sa province natale en Italie, à Rome, où il s'est bientôt distingué parmi les nombreux étrangers qui circulaient au milieu des ruines et dans la campagne, devisant et dessinant. Il faut se le représenter assis devant un site, une ruine, une cascade, un arbre et lavant rapidement de bistre un croquis vivement enlevé. — Il nous a laissé un grand nombre de dessins, comme le château ci-contre, qui nous révèlent un paysagiste à la moderne, travaillant en plein air. — Ces croquis sont aussi véridiques, aussi justes que les notes du plus naturaliste des paysagistes hollandais ou de Fontainebleau. Comme Corot, Lorrain note d'abord les « valeurs » et décompose son paysage en quelques plans d'ombre et de lumière. — Au contraire, les tableaux sont des compositions imaginées.

Le *Débarquement de Cléopâtre à Tarse* est avant tout un effet de soleil couchant dans un port. Le peintre qui dans ses excursions a étudié la lumière d'après nature, en prenant des notes à l'encre et au bistre, quand il est à l'atelier compose des paysages où tout est disposé pour faire valoir un bel effet de lumière. Il a particulièrement aimé les effets de matin ou de soir dans les ports. — Il ne craint pas — audace unique dans l'art — de placer le soleil lui-même au fond de son paysage. Il dose avec tant d'art les valeurs, qu'il réussit à créer une impression d'éblouissement. Le regard explore les choses du premier plan et il craint de fixer l'astre éclatant, le disque dont le rayonnement emplit l'espace. — Ses rayons, dardés vers le spectateur, ricochent sur les architectures, détaillent le gréement des navires, font jaillir des étincelles sur la crête des vagues, allument des franges d'or aux petits nuages. — Les personnages du premier plan, peu intéressants en eux-mêmes, se détachent à contre-jour sur l'atmosphère embrasée. — De plus, l'effet de perspective, la fuite des lignes vers le point de vue coïncide avec les rayons du soleil qui viennent sur nous. Ainsi l'espace se creuse et la composition prend de l'immensité en profondeur. L'art égale la nature en grandeur et en magnificence.

DÉBARQUEMENT DE CLÉOPATRE A TARSE,
par Claude Lorrain. (Louvre.) *Photo Hachette.*

III. VERSAILLES

Louis XIV et Colbert avaient d'abord projeté de fixer la monarchie au Louvre et de faire de ce palais la demeure la plus magnifique du monde. C'est alors que fut élevée la fameuse colonnade. Mais bientôt, on se rendit compte que le Louvre ne pouvait s'épanouir librement en plein Paris. De plus, Louis XIV avait conservé quelque rancune



COLONNADE DU LOUVRE, Paris. *Photo Hachette*

contre la ville de la Fronde. Alors on commença à chercher un autre emplacement pour le palais de la monarchie.

Malgré Colbert, le choix du roi se fixa sur Versailles, où s'élevait déjà une jolie mais modeste « maison des champs » construite pour Louis XIII, par Le Mercier. L'espace s'étalait tout autour, permettant les agrandissements indéfinis. Bientôt toute l'activité artistique française vint s'y concentrer. Vers 1680, le château avait déjà sa physionomie actuelle.

LOUIS XIV,
par Rigaud. (Louvre.)
Photo Hachette.

Les principaux architectes de Versailles : Le Mercier, Le Vau, J.-H. Mansart (le plus important), Robert de Cotte (pour la chapelle) ; Gabriel (pour les transformations sous Louis XVI) et enfin Le Nôtre, le génial architecte du parc.

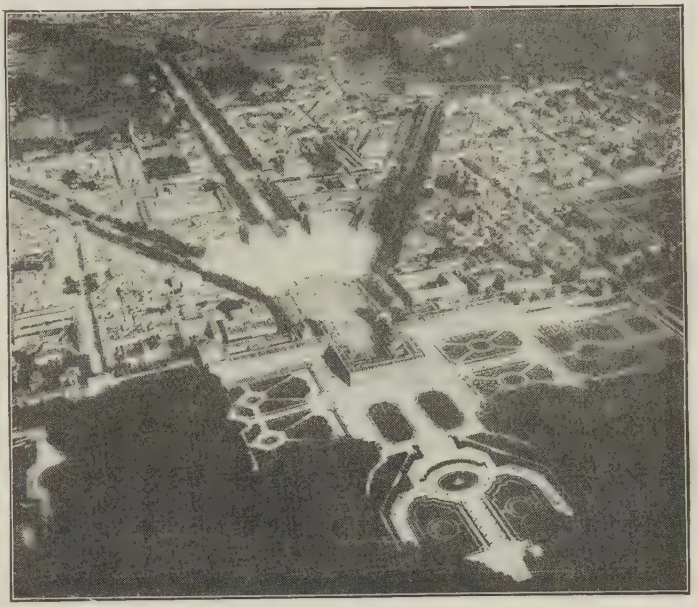
L'œuvre est si bien adaptée à l'idée royale que tous les rois et princes voulurent posséder un Versailles.

LE BRUN
par Largillière. (Louvre.)
Photo Hachette.

LES COURS D'ARRIVÉE

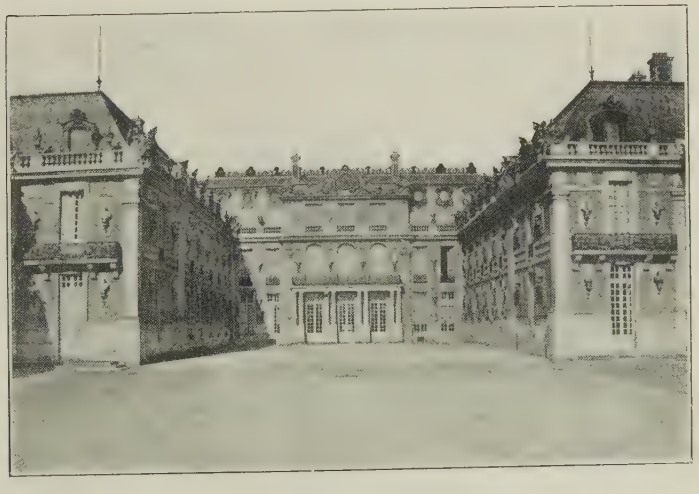
Le Château de Versailles n'était pas seulement le séjour du roi et de la famille royale ; il était le siège du gouvernement et devait abriter les différents services d'une puissante monarchie. C'est parce qu'il voulait réunir auprès de lui tous les rouages de l'énorme machine gouvernementale, que le roi fut amené à abandonner le Louvre, étouffé par le vieux Paris, pour s'installer sur le plateau désert de Versailles.

Le plan de Versailles. — La beauté de Versailles est d'abord dans son plan. — Ce plan, d'une grandiose simplicité, résulte d'une amplification progressive du petit château primitif, qui fut enveloppé de constructions nouvelles vers l'ouest (côté parc) et dont les ailes furent prolongées vers l'est, vers le nord et vers le sud. — Versailles est, à son origine, un hôtel à la française, entre cour et jardin, dont la cour s'est élargie et approfondie démesurément, tandis que le jardin devenait le parc incomparable et gigantesque. — Le centre du château, agrandi, reste au sommet du plateau. Tout autour le terrain fléchit et les bâtiments, à mesure qu'ils sont plus loin du centre, s'élèvent davantage pour atteindre au niveau commun des toitures.



VERSAILLES, vu à vol d'avion. *Photo Schœlcher.*

La Cour de Marbre. — Le cœur du château, le noyau initial de l'immense organisme, reste la maison de Louis XIII, qui encadre la Cour de marbre. Lorsque Mansart eut à transformer le Versailles de Le Mercier, en décuplant ses dimensions, il voulut démolir cette construction qu'il trouvait trop modeste pour servir de corps central au milieu des ailes agrandies. C'est Louis XIV qui exigea que la maison de son père fût respectée et Mansart dut se contenter d'enrichir d'ornements un édifice qu'il ne pouvait remplacer : colonnes de marbre rose, balcons, fers et dorures, bustes et statues, dallage de marbre; — sous sa parure, le bâtiment de Le Mercier conserve son aspect initial (comparer avec la place Royale, page 2). — Nous sommes devant les appartements du roi. Le plan de Versailles a pris toute sa valeur quand Louis XIV eut son lit derrière la fenêtre du milieu de cette façade, c'est-à-dire au centre géométrique de ce château, vaste comme une ville.



VERSAILLES. — La Cour de Marbre.

Photo Hachette.

FAÇADE SUR LE PARC

Le Château de Versailles, comme tout hôtel français, a deux façades. Sur la cour, le château présente la polychromie de la brique, de la pierre et de l'ardoise, le style pittoresque du temps de Louis XIII imposé par la maison de Le Mercier. Cette façade riante nous attire jusqu'au cœur de la Cour de marbre; sur le parc, l'architecture nous éloigne pour se faire mieux voir dans sa grandiose majesté.

VERSAILLES. — FAÇADE SUR LE PARC. *Photo Hachette.*

Cette façade sur le parc est le chef-d'œuvre de Mansart. — Elle oppose sa grandeur monotone aux gentillesses des cours d'arrivée. — Plus de brique, plus d'ardoise ; il ne reste que le dessin des pierres bien ajustées. — Le soubassement ; l'étage à colonnes et pilastres ; l'attique. — L'horizontalité domine, seulement coupée par quelques pavillons et les trophées sur la corniche. — Devant ce décor d'une ampleur inouïe, le parc a reculé. Le Nôtre a fait le vide devant la façade de Mansart. — Sur ce désert, il ne reste que le tapis des fleurs et buis et les miroirs d'eau. — Les statues elles-mêmes sont étendues sur les margelles des bassins.

VERSAILLES. — PERSPECTIVE DU TAPIS VERT ET DU GRAND CANAL. *Photo Hachette.*

Le tapis vert s'enfonce au travers du parc vers le grand canal, qui prolonge la perspective jusqu'à l'horizon. — De chaque côté de cette avenue de gazon et d'eau, les bosquets, c'est-à-dire des architectures de feuillages, aussi nettement dessinées que les constructions de pierre. — C'est Le Nôtre qui a tracé le plan de ces bosquets. — Ils composent un ensemble d'une rigoureuse symétrie, mais diffèrent tous entre eux. — Une variété infinie dans le détail de cet ensemble d'une régularité géométrique.

LES APPARTEMENTS

La décoration du Château de Versailles (peinture, tapisserie, sculpture, mobilier, ornementation) a été conçue et exécutée sur un plan d'une belle unité. Charles Le Brun, le peintre, fut le directeur, l'inspirateur et, pour une grande part, l'exécutant. Les tapisseries et meubles sortaient de la Manufacture des Gobelins (voir p. 59). Une pensée constante anime l'iconographie, la glorification du roi par allégories mythologiques.

La Galerie des Glaces, qui ouvre ses hautes fenêtres sur le parc, tient son nom des glaces qui en réfléchissent la lumière. — Elle apparaît bien vide, aujourd'hui que les tapis de la Savonnerie ne répondent plus aux peintures du plafond et que les meubles d'argent massif ont depuis longtemps disparu. — Elle est le chef-d'œuvre de Le Brun. — Les peintures du plafond racontent en style épique les années triomphantes du règne, en particulier la guerre de Hollande, et même en des médaillons, les principaux actes de l'administration ; bref, l'histoire de France sur le mode héroïque. — La Galerie va du Salon de la Paix au Salon de la Guerre, qui présentent les deux modes de l'activité du roi, les deux sources de sa gloire. — Dans tout le château on retrouve ce contraste entre la paix et la guerre : il apparaît déjà dans les cours d'arrivée, où les bureaux de Colbert font face à ceux de Louvois. — Dans les autres appartements, les murs ne sont pas occupés par des glaces, mais par des tapisseries et des peintures où se lit aussi l'histoire du roi, mais où les allégories et divinités n'interviennent pas comme dans les peintures des plafonds.

VERSAILLES. — LA GALERIE DES GLACES
Photo Hachette.

Cette composition de *Le Brun*, représentant la *Conquête de la Franche-Comté*, permet d'analyser comment la peinture a su accommoder le programme de glorification royale avec les habitudes d'école, exprimer l'histoire contemporaine en langage mythologique. — Le roi est un centurion de la colonne Trajane; il porte la perruque sous le casque grec. — Hercule, Minerve se battent pour lui. — Des Renommées proclament son triomphe. — A ses pieds les fleuves qu'il franchit, les villes qu'il délivre ; — ses ennemis en fuite : l'aigle d'Empire, le lion d'Espagne. — Rubens avait déjà usé de cette contamination et mêlé des portraits contemporains aux figures de l'Olympe et aux allégories. Malheureusement ces peintures fort assombries ne se laissent pas facilement déchiffrer et ne révèlent toutes leurs pensées que dans les belles gravures d'Audran.

CONQUÊTE DE LA FRANCHE-COMTÉ, par Ch. Le Brun. *Photo Hachette.*

LA SCULPTURE

La peinture règne dans les appartements ; la sculpture peuple le parc. Les figures de marbre se dressent le long des allées, sur des murs de feuillages ; les statues de bronze, au centre ou sur les bords des bassins, luisent sous le ruissellement des jets d'eau. Les attitudes de beaucoup d'entre elles s'expliquent par leur rôle de fontaine. Parmi les marbres, beaucoup de statues antiques, originaux et copies.

APOLLON CHEZ THÉTIS, par Girardon.
Photo Hachette.

Girardon. — Ce groupe aimable, qui représente *Apollon chez Thétis* après sa course quotidienne, accueilli au fond de l'océan par les nymphes marines, rappelle que les statues, comme les peintures de Versailles, se rapportent au culte mythologique d'Apollon, le Dieu-Soleil, c'est-à-dire au culte monarchique de Louis XIV. — Le groupe date du temps où le jeune roi ne venait à Versailles que pour son repos et son plaisir. — Ce symbolisme est allé s'élargissant. Le culte d'Apollon se prête à des cycles d'images symboliques et mythologiques, *Les Heures du Jour, les Saisons de l'Année ;* autant de thèmes plastiques pour les statues des terrasses et les groupes des bassins et des bosquets. La mythologie monarchique des plafonds a sa contre-partie dans la statuaire du parc. Des statues antiques restaurées figurent dans cette population de marbre.

CARIATIDE, par Puget.
Hôtel de Ville de Toulon.
Photo Hachette.

Pierre Puget est un des rares artistes de France qui n'ont pas été enrôlés dans les équipes qui travaillaient à Versailles, sous la direction de Le Brun. Il préféra rester dans sa Provence, où il décorait les galères royales dans les arsenaux de Toulon. Cependant on obtint de lui qu'il adressât à Versailles le groupe douloureux et violent de son *Milon de Crotone.*

L'aspect torturé de cet athlète, comme l'*Atlante* de *l'Hôtel de Ville de Toulon* qui semble écrasé sous la masse du balcon qu'il porte, montre le contraste entre ce petit-fils de Michel-Ange et les décorateurs tranquilles de Versailles.

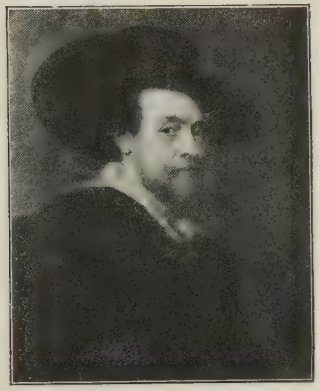
Le cri effroyable de ce lutteur, dévoré vivant par le fauve, devait étonner la sérénité majestueuse de l'Olympe Versaillais.

MILON DE CROTONE, par Puget. (Louvre.)
Photo Hachette.

IV. LA FLANDRE. - RUBENS

La Flandre, à deux moments, a donné naissance aux plus beaux peintres d'Europe. Une première fois, au XV^e^ siècle, à Bruges, avec les frères Van Eyck et leurs continuateurs ; une seconde fois au XVII^e^ siècle, à Anvers, avec Rubens et ses élèves.

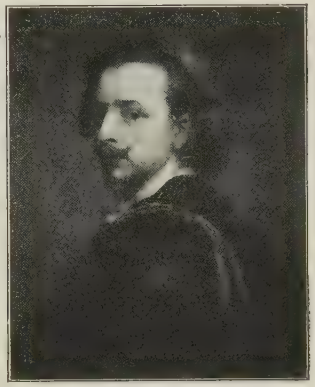
Dans l'intervalle, c'est-à-dire durant le XVI^e^ siècle, les nombreux peintres flamands étaient allés en Italie. Ils voulaient apprendre à l'école de Florence, de Venise et de Rome le grand secret de la peinture décorative.



RUBENS,
par lui-même.
(Château de Windsor.)
Photo Anderson.

Ces peintres à l'huile, petits fils des miniaturistes, savaient enfermer sur des panneaux exigus des images exactes et éclatantes de la réalité ; on n'a jamais peint de portraits plus analysés et plus ressemblants des hommes et des choses. Mais devant les peintures de Raphaël, de Michel-Ange, de Titien, ces maîtres sentirent qu'il y avait un peu de petitesse et de mesquinerie dans leur minutieuse application. Alors ils s'efforcèrent d'enfler leur prose exacte à l'ampleur oratoire des Italiens.

Il y eut bien de la gaucherie chez les premiers qui tentèrent cette entreprise. Mais en un siècle, c'est-à-dire trois générations, le but était atteint. Alors ce fut Rubens qui concilia les deux génies (1577-1640).



VAN DYCK,
par lui-même.
(Offices. Florence.)
Photo Anderson.

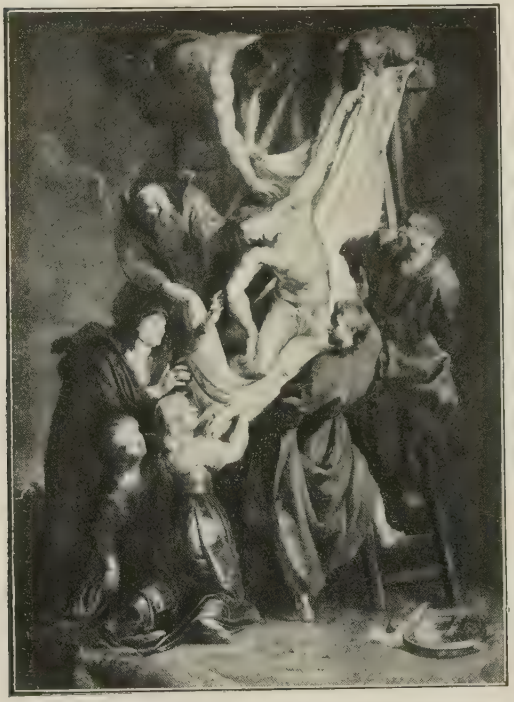
Son action fut prodigieuse, parce qu'il combinait dans son art, tout en évitant la froideur de l'éclectisme scolaire, l'éclat, la souplesse de la belle peinture à l'huile et la majesté élégante des grands décorateurs de la Renaissance. Ses nombreux élèves, quand il mourut et que son atelier se dispersa, propagèrent dans toute l'Europe cette langue si riche et si souple qui unissait le pittoresque du pur réalisme à l'expression de la pensée et à l'idéalisme de l'inspiration. Les écoles française et anglaise du XVIII^e^ siècle dérivent, l'une et l'autre des exemples laissés par le maître anversois. Son influence reparaîtra dans l'œuvre de Delacroix.

TABAGIE, par Téniers. (Montpellier.)
Photo G. Heirieis.

PAYSAGE, par Rubens. (Galerie Pitti.)
Photo Anderson.

PEINTURE RELIGIEUSE

Pierre-Paul Rubens apprit d'abord en Italie, à l'école des grands dessinateurs florentins, comme Michel-Ange, des beaux décorateurs de Venise, comme Titien, Véronèse et Tintoret, l'art de composer de grands tableaux avec des figures amples, des gestes larges qui parlent de loin aux yeux. Il apprit aussi de Raphaël et de Vinci comment on peut, en peinture, rendre visibles des sentiments et raconter une histoire.



LA DESCENTE DE CROIX,
par Rubens. (Anvers.)
Photo G. Hermans.

CETTE *Descente de Croix*, exécutée par *Rubens*, à son retour d'Italie, pour la cathédrale d'Anvers, est le chef-d'œuvre qui le consacra immédiatement comme le maître de l'école flamande. — Admirable simplicité de la composition. — La grande ligne oblique du linceul où glisse le corps souple et livide. — Gestes et visages tendus vers cette tête qui tombe comme une fleur fauchée. — Les couleurs éclatent avec force — le rouge de la robe de Saint-Jean, le vert de la robe de Madeleine — mais elles restent cependant dominées par l'opposition de la lumière centrale et des ombres nocturnes qui l'enveloppent. — C'est elle qui commande toute la composition et qui donne sa simplicité à ce groupe d'attitudes agitées, et sa noble majesté à ce drame tumultueux ; comme des cris et des sanglots fondus dans l'harmonie d'une marche funèbre.

CETTE *Adoration des Rois Mages*, peinte plus de dix ans après la *Descente de Croix*, montre comment le Flamand se libère des leçons rapportées d'Italie. La composition est moins sage le jeu des ombres et des lumières moins discipliné, plus dispersé · l'ensemble sent davantage l'improvisation. Tout y est peint de verve avec une virtuosité incomparable et des couleurs d'un éclat chatoyant. Le thème se prête, il est vrai, a toutes les fantaisies : un merveilleux conte oriental. — Remarquer l'allure truculente des rois mages, l'exotisme pittoresque des têtes, des costumes, des animaux. — Dignité aimable de la Vierge pour présenter son fils. — Joie du petit enfant qui s'agite devant cette irruption merveilleuse. — Rôle effacé de Saint-Joseph. — Des accessoires de pur remplissage, comme la tête du bœuf, amusent par l'esprit de l'exécution. — Peinture d'un lyrisme éblouissant qui exprime avant tout la joie de peindre.

LES ROIS MAGES,
par Rubens. (Anvers.)
Photo Braun

ALLÉGORIES ET MYTHOLOGIE

Rubens est comme tout son siècle un héritier de la Renaissance. La mythologie antique est pour lui source de poésie et aussi de thèmes plastiques. Son séjour en Italie lui a permis de connaître et d'admirer les plus beaux marbres antiques. Mais tout en introduisant dans son œuvre le personnel de l'Olympe, Rubens s'est bien gardé de l'erreur des classiques, qui se sont appliqués à copier en peinture des œuvres de sculpture.

Les *Satyres* et *Bacchantes* sont nombreux dans l'œuvre de Rubens. Son naturalisme est à l'aise avec ces demi-dieux. Ils sont nés, comme son art même, d'une sorte de religion de la nature. Il est donc d'accord avec son modèle quand il peint Silène avec une verve débridée. Il est aussi dans le sens du mythe quand il peint avec une couleur tendre et comme amoureuse la nudité nacrée de Vénus et des nymphes. — On voit bien dans l'esquisse ci-contre comment un beau modèle à trogne enluminée lui a fourni sa figure de Silène ; — quelques accessoires : deux petites cornes, des raisins, une draperie transposent un ivrogne d'Anvers en divinité grecque ; — la mythologie se retrempe ainsi à sa source de nature. — L'Olympe de Rubens n'est pas de marbre ; même quand il peint Apollon ou Vénus, il copie un modèle de chair vivante. — Il fait appel au personnel mythologique, parce que celui-ci justifie la nudité, et que la peinture de Rubens surpasse toutes autres dans l'art de montrer ou suggérer la vie physique.

NAISSANCE DE LOUIS XIII,
par Rubens (Louvre.)
Photo Hachette.

SILÈNE,
par Rubens. (Munich.)
Photo Hanfstaengl.

Dans la *Galerie de Marie de Médicis*, que Rubens avait peinte pour le palais du Luxembourg, l'artiste avait reçu comme programme la biographie même de la reine. Il lui fallait donc raconter une histoire contemporaine, mettre en scène des personnages réels, encore vivants, avec leur visage ressemblant et leurs vrais costumes. La manière décorative du peintre ne pouvait se satisfaire d'un réalisme aussi prosaïque et aussi monotone. Aussi ne craignit-il pas de mêler aux personnages historiques la mythologie habituelle. Ainsi l'Olympe et la Cour de France se mêlent sans façon. Le rapprochement de figures aussi disparates qu'un cardinal et le dieu Mercure étonne d'abord. On l'accepte ensuite en songeant que le peintre devait composer un beau décor et qu'il peut, grâce à la mythologie et à l'allégorie, nous faire un récit très circonstancié. — Dans le tableau de la naissance de Louis XIII, la reine Marie de Médicis entre la Fécondité, qui tient les enfants futurs de la reine dans un nid, et le dieu de la Santé, qui reçoit le dauphin. — Dans le ciel, figures astronomiques qui précisent l'heure et la date de l'événement

INSPIRATION PERSONNELLE

Rubens a été le chef d'un atelier actif et ses œuvres les plus importantes sont le résultat d'un travail collectif, où il a donné la pensée, la composition et où ses élèves ont exécuté le gros de l'œuvre, laissant au maître le soin des parties les plus importantes. Rubens se réserve généralement de peindre les nudités. Mais il est certaines peintures, en particulier des œuvres de la fin de sa vie, où le maître a travaillé pour son plaisir.

Rubens, qui peint toujours d'après nature, a fait constamment entrer dans ses compositions chrétiennes ou païennes, les personnes de sa famille ou de son entourage. On les reconnaît facilement ainsi que ses modèles professionnels les plus habituels. Il n'est jamais mieux inspiré que lorsqu'il reproduit les traits de ceux qu'il aime. — Ici, *Portrait d'Hélène Fourment,* la seconde femme du peintre ; Rubens, veuf d'Isabelle Brandt, l'avait épousée à cinquante-quatre ans, alors qu'Hélène n'en avait que seize. La jeune femme, dans les dix dernières années de sa vie, a servi constamment de modèle à son mari. Quelques-uns de ces portraits sont fort indiscrets, car il la peint aussi bien en Bethsabée au bain qu'en dame de la cour ou, comme ici, en maman qui joue avec ses enfants. Cette peinture du Louvre est une œuvre exquise, d'une légèreté de lumière dont la gravure nécessairement alourdit la transparence. — Le jeune visage, dans l'ombre du grand chapeau, se penche tendrement vers l'enfant au regard vif et mobile ; — une petite fille aux traits moins formés. — Atmosphère de plein air ; les ombres illuminées de reflets chatoyants. — Cette peinture est d'un charme, d'une qualité très fine ; on sent que l'artiste travaillait sans effort, guidé par la voix du cœur, parce qu'il avait ramassé toute sa tendresse sur les trois têtes réunies sur ce panneau. Il a laissé au fond de paysage, à la robe, la légèreté d'une esquisse ; le tableau a fleuri spontanément en une heure d'inspiration.

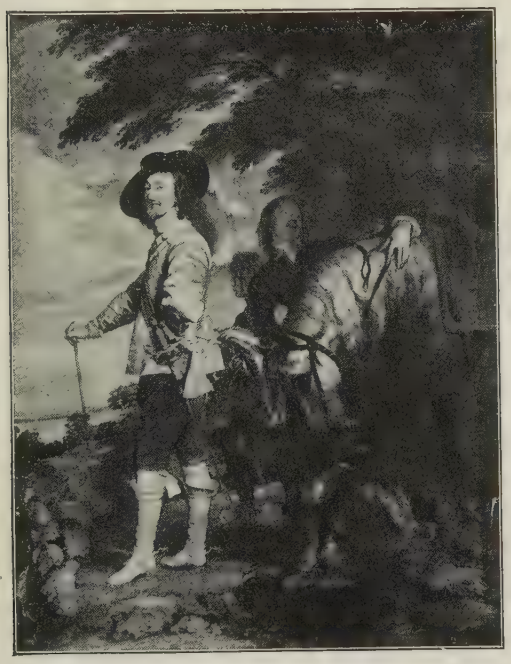
HÉLÈNE FOURMENT ET SES ENFANTS, par Rubens. (Louvre.) *Photo Hachette.*

LE JARDIN D'AMOUR, par Rubens. (Prado-Madrid.) *Photo Anderson.*

Le Jardin d'Amour, thème repris plusieurs fois par Rubens, n'est qu'une assemblée de portraits d'Hélène Fourment. Le peintre traçait spontanément les traits de la jeune femme. — Des cavaliers hardis se sont joints à cette assemblée et les amours qui volètent, complices, nous renseignent sur la nature des propos de ces galants mousquetaires. — On devine quelle fête donnent aux yeux ces jolis visages et ces robes chatoyantes. — La fontaine est inspirée par un pavillon qui se trouvait dans le jardin du peintre, à Anvers. — Watteau reprendra le thème dans ses *Fêtes galantes* (voir page 40).

VAN DYCK, JORDAËNS

Rubens a formé beaucoup d'élèves. Chacun d'eux, avait sa spécialité : les animaux, les paysages, les architectures. Le plus illustre est van Dyck, qui s'est séparé du maître pour créer une œuvre originale. Jordaëns est aussi un très beau peintre, sans être passé par l'atelier de Rubens : David Teniers, plus jeune, un exécutant très spirituel, est l'historiographe amusé des paysans flamands *(voir page 17).*



CHARLES Ier, par Van Dyck (Louvre.) *Ph. Hachette.*

Van Dyck s'est formé dans l'atelier de Rubens, dont il fut l'élève le plus précoce et le mieux doué; il a mis la main à plus d'une de ses grandes peintures ; puis il a passé plusieurs années en Italie, où il obtint de grands succès de portraitiste. Mais c'est surtout en Angleterre, à la Cour de *Charles Ier*, que son talent s'est affirmé Il fut le portraitiste élégant et abondant du roi, de la reine, de la famille royale et de l'aristocratie anglaise. Son succès fut prodigieux, comme il arrive à tout beau portraitiste parce que l'image des modèles bénéficie toujours du charme de la peinture. — Son style déjà élégant prit alors un ton aristocratique d'une distinction cavalière et rt séduisante. Son talent et le caractère de ses modèles sont si étroitement unis qu'on leur reporte également le mérite de ses beaux portraits. — Quel charmant cavalier que ce Charles Ier! — Grâce désinvolte de son attitude. — Admirable peinture du pourpoint de satin blanc des bottes fines et souples du cheval à longue crinière, de la main de l'écuyer — les jolies mains oisives, d'une nonchalance un peu molle, sont fréquentes dans les portraits de Van Dyck. Son art facile cherchait l'élégance plus que le caractère individuel; ses modèles se ramènent à un même type, celui d'une race, d'une société, d'une mode. — L'heureuse « mise en page » de cette figure, à la lisière d'un bois, sur un horizon lumineux et lointain, sera reprise par les portraitistes anglais du XVIIIe siècle, Reynolds et Gainsborough.

Jordaëns n'est pas le portraitiste élégant de l'aristocratie. Au contraire, il se complait aux scènes et figures vulgaires, dont la gaieté débraillée est à l'unisson de sa verve copieuse, de sa peinture éclatante et vigoureuse. — Cette scène de ripaille est fréquente dans son œuvre. — Le cadre est rempli à éclater de figures que secouent et déforment la goinfrerie et le tapage. — On peut préférer des milieux plus discrets, mais on ne saurait trouver peinture plus large, plus solide et, malgré les apparences de brutalité, plus souple et plus savante. — Reconnaître d'ailleurs ici beaucoup moins une scène réelle qu'un thème propre à faire valoir la bravoure d'exécution.

LE ROI BOIT, par Jordaëns. (Musée de Bruxelles.) *Photo G. Hermans.*

V. LA SOCIÉTÉ HOLLANDAISE D'APRÈS LES PEINTRES DU XVII^e SIÈCLE

L'ÉCOLE hollandaise du XVII^e siècle est bien différente de sa sœur l'école flamande. Mais cette différence ne s'est vraiment manifestée qu'au commencement du XVII^e siècle. Jusqu'alors, la Hollande n'était guère qu'une province septentrionale, d'une société et d'un art dont le centre avait été à Bruges, avant de se transporter à Anvers. Au XVII^e siècle, Amsterdam, à son tour, devint une capitale. Et entre Anvers, la ville de Rubens, et Amsterdam, la ville de Rembrandt, l'opposition est telle que l'on ne se rappelle plus l'origine commune, qui est Bruges. L'opposition vient de ce que la Flandre, avec Rubens, s'est assimilé un peu du génie latin et qu'elle est restée catholique. La Hollande est devenue protestante et s'est trouvée, par les événements politiques, coupée de ses relations avec l'Italie. L'école flamande est fille de la Renaissance ; l'école hollandaise est fille de la Réforme.

La Réforme aurait tué la peinture dans ces provinces, si la peinture n'y avait été une industrie nationale ; elle n'y a tué que la peinture religieuse. Les peintres y ont conservé la latitude de peindre leur milieu et leur temps, la nature et les hommes. Leurs ancêtres du XV^e siècle, les continuateurs de Van Eyck, avaient tracé la voie.

Comme l'a dit Taine, les peintres hollandais sont donc les « portraitistes » de leur société. Dans l'art hollandais, ce n'est pas le modèle qui vient dans l'atelier du peintre pour s'offrir à son art ; c'est le peintre qui suit les hommes et les choses à leur place dans la nature et la vie. Une visite dans un musée de Hollande continue, résume et fixe les impressions reçues par le voyageur dans la campagne et dans la ville. Le touriste d'aujourd'hui reconnaît la Hollande actuelle dans les peintures d'autrefois. Depuis le XVII^e siècle, seules ont changé les manières de s'habiller.

Cette école, dans sa période vraiment originale, n'a pas vécu une longue existence. Elle n'a guère duré plus de deux générations, de 1610 à 1670. Ces peintres innombrables sont à peu près contemporains. Les écoles sont, d'autre part, aussi rapprochées que les villes. La classification qui s'impose n'est donc ni celle de la chronologie ni celle de la géographie, mais la classification suivant les thèmes habituels de chaque peintre.

Ainsi allons-nous passer en revue des portraitistes, des paysagistes, des peintres d'intérieur. Après quoi nous pénétrerons chez Rembrandt, dont la rêverie nous conduira hors de Hollande.

DORDRECHT, par J. Van Goyen.
(Musée d'Amsterdam.) *Photo Braun.*

VUE DE DELFT, par Ver Meer de Delft.
(La Haye.) *Photo Hachette.*

FRANS HALS

Tous les Hollandais sont des portraitistes, et l'on pourrait presque dire que tous les Hollandais du XVII^e *siècle ont fait exécuter leur portrait, tant leurs effigies sont nombreuses. Ces portraits se présentent avec une simplicité honnête : le bourgeois et sa femme en costume noir et la collerette impeccable. Parfois ce sont groupes corporatifs où ces mêmes marchands posent en costume militaire, avec des allures de mousquetaires.*

Le Bouffon, de *Frans Hals*. — Ce peintre est purement un portraitiste. Mais il apporte dans son art une vivacité, une crânerie, une bonne humeur qui distinguent ses figures du type courant et sage du bourgeois hollandais. Et, pour s'amuser, il abandonne volontiers son client pour peindre des types de fantaisie, avec lesquels sa verve peut s'exercer en toute liberté. — Ainsi pour cette esquisse qui passe en éclair et nous laisse une image d'une vivacité inoubliable.

LE BOUFFON, par Fr. Hals. (Amsterdam.) *Photo Hanfstaengl.*

Cette vieille sorcière, *Hille Bobbe*, sans doute quelque poissarde de Harlem, fait un étrange personnage avec l'oiseau de Minerve sur l'épaule et à la main une énorme chope de bière. Hals préfère cette face gouailleuse aux correctes bourgeoises. C'est que sa brosse peut se laisser aller à sa verve endiablée. — On voit ici comment la touche taille, sculpte cette trogne grimaçante. — Les contemporains reprochaient à Hals son métier abrupt, et Van Dyck trouvait ses tableaux inachevés.

HILLE BOBBE, par Fr. Hals. (Berlin.) *Photo Hanfstaengl.*

Dans les musées hollandais, les portraits collectifs de corporations occupent une grande place. Ils sont très caractéristiques de cette société bourgeoise et calviniste. Dans la première moitié du siècle, ces peintures mettent souvent en scène des officiers de garde civique parés de leur beau costume militaire. Généralement, le peintre les groupe autour d'une table de banquet. Van der Helst a été l'un des portraitistes attitrés de ces banquets de garde civique. Mais Hals surtout en a laissé à Harlem une série d'une virtuosité incomparable. — On voit par cette image avec quelle verve, quelle bonne humeur il campe ses personnages, combien les visages sont vivants et sympathiques et l'on devine avec quel éclat, quelle fraîcheur, quel esprit le peintre a rendu le satin des écharpes et des pourpoints, le métal et la cristallerie. — La virtuosité donne du prix aux plus humbles accessoires.

LE BANQUET DES OFFICIERS DES ARCHERS DE SAINT-GEORGES, par Fr. Hals. (Musée de Harlem.) *Photo Hachette.*

PAYSAGISTES

Les paysagistes hollandais nous ont laissé un portrait innombrable et véridique de leur pays, la ville, les pâturages, les fleuves, la mer. En renonçant à la peinture religieuse et à l'histoire, les Hollandais devaient naturellement fixer leur attention sur le décor de la scène, maintenant qu'elle était vide. D'ailleurs la nature est ici plus près de l'art puisque le sol même est en partie l'œuvre de l'homme.

LE MOULIN, par Hobbéma, (Louvré.)
Photo Hachette.

Ces nombreux paysagistes sont faciles à distinguer les uns des autres, car ils ont choisi des aspects particuliers de leur pays. J. van Goyen (voir page 22) a peint les fleuves et canaux, les reflets du ciel nuageux sur l'eau lourde ; Ver Meer de Delft (voir page 22) a fixé quelques sites urbains menus et délicats ; Cuyp a montré les ruminants pacifiques dans la lumière dorée des soirs d'été ; P. Potter a ciselé d'un pinceau appliqué des portraits d'animaux. L'école de Harlen a vu naître un grand nombre de paysagistes, dont les peintures sont d'une telle exactitude que l'on peut aujourd'hui aisément retrouver l'endroit même où le peintre s'est assis pour exécuter son tableau. Parmi les paysagistes hollandais qui ont le plus fortement agi sur la sensibilité moderne, il faut compter J. Ruysdaël et Hobbema. Le charmant moulin du Louvre fait admirer la manière hollandaise dans ce qu'elle a d'attentif et d'affectueux. Comme le peintre a vu de choses dans cette lumière bien ramassée au centre de la composition. Le regard ne se lasse pas plus de découvrir, que le pinceau ne s'est fatigué à peindre. — Le feuillage est détaillé avec une vérité inouïe. — Et de cet ensemble si riche, si fouillé, si aisément organisé dans l'unité d'un même regard, il se dégage une poésie tranquille, une douceur de vivre, un amour profond de cette nature amie de l'homme.

J. Ruysdaël nous émeut à la manière des romantiques modernes. Ses paysages ont moins d'amabilité que de grandeur et de tristesse. — On sent ici passer le vent du large. — Il chasse de lourdes nuées grises et fait tourner lentement les ailes du moulin. — Sur la nappe d'eau pesante, les barques glissent et le fleuve vient clapoter doucement sur les pilotis. — La lumière pauvre prend une valeur presque tragique. — La vision de Ruysdaël transpose les aspects et leur donne une majesté mélancolique. — C'est le drame, non le sourire qu'il observe sur le visage du ciel et de la mer. Il aimait aussi la menace de la vague furieuse, et l'horreur sacrée des vieux chênes et le chaos des roches croulantes. Il cherchait hors de Hollande ces sites violents.

LE RHIN, près de Wijk-by-Duurstede, par J. Ruysdaël. (Amsterdam.) *Photo Hachette.*

PEINTRES D'INTÉRIEUR

L'homme du Nord vit volontiers dans l'intimité de sa maison. Humble ou coquette, sa demeure lui donne le bien-être, l'abri contre une nature souvent hostile. La peinture a multiplié ces aspects de la vie hollandaise. Les « peintres d'intérieur » sont, comme les paysagistes, une spécialité de cette école : maîtres fort habiles, qui ont limité leur exploration aux quatre murs d'une chambre et au rayon qui tombe de la fenêtre.

Adrien van Ostade nous fait assister au travail d'un peintre dans un intérieur qui ressemble fort à une chaumière paysanne. — Ce n'est point l'atelier de l'artiste qui fut un peintre cossu et installé certainement dans un intérieur très confortable. — Mais la peinture s'est toujours amusé du pittoresque de la misère. — Cette pauvre lumière tombant d'une fenêtre étroite vient révéler à demi les humbles choses noyées dans l'ombre humide ou poussièreuse de ce taudis. — C'est de cette lutte d'un peu de lumière dans beaucoup d'ombre que Rembrandt dégagera une étrange et indéfinissable poésie. Le commun des Hollandais s'est contenté d'y placer des scènes de la vie courante ; des magots qui fument et boivent dans une tabagie. Ici nous nous amusons de voir que l'art du peintre a pu être aussi près de la vie rustique. — Ce paysagiste en chambre et cet apprenti qui broie des couleurs nous rappellent que dans ces provinces néerlandaises l'art de peindre était une industrie populaire. — Un moulage antique se laisse deviner dans l'ombre ; il est piquant de trouver cet accessoire du noble classicisme, abandonné dans la promiscuité poussiéreuse d'un grenier.

L'ATELIER DU PEINTRE, par Ad. Van Ostade. (Amsterdam.) *Photo Hachette.*

LA SAINT-NICOLAS, par J. Steen. (Amsterdam.) *Photo Hachette*

Parmi ces peintres d'intérieur, il en est, comme Adrien van Ostade, qui ont montré des paysanneries gaies ; Brauwer, qui semble avoir été lui-même un assez mauvais sujet, met en scène d'affreux magots, qui, après boire, se battent avec leurs brocs vidés. Et quel esprit dans le coup de pinceau ! C'est du Hals en petit. Mais *Jean Steen* est peut-être, de ces peintres de la comédie humaine, l'analyste le plus spirituel ; son esprit n'est pas dans son pinceau, mais dans son observation morale et son art de peindre des caractères. Il y a en lui un poète comique, à la manière de Molière. Les Hollandais l'aiment beaucoup parce qu'il a su bien les voir. Ils se reconnaissent dans son œuvre. — Ici la fête de Saint-Nicolas ; — le bon saint a apporté des jouets aux enfants sages ; — pour les autres des paquets de verges. — Rires et pleurs; compliments et moqueries. — La pitié ne corrige pas les rigueurs de la justice. — Nous somme admis dans l'intimité d'une honnête famille bourgeoise Mais plus souvent Jean Steen nous conduit au cabaret pour nous amuser des joies bruyantes et brutales de l'ivrognerie et de la goinfrerie. — Ailleurs on voit passer les personnages de la comédie classique, les amoureux, le docteur, la servante, etc. Chaque peuple a son art dominateur. Le Molière hollandais est un peintre.

PEINTRES D'INTÉRIEUR

Cette bourgeoisie hollandaise, qui est une des belles créations de l'histoire, les peintres d'intérieur nous la montrent dans son existence quotidienne et non pas seulement, comme font les portraitistes, en des attitudes appliquées et en costume du dimanche. Parmi les plus illustres de ces maîtres : Terburg, Metsu, Pierre de Hooch et Ver Meer de Delft. Et à la fin de l'école : Gérard Dou. Miéris. Netscher.

LE GALANT MILITAIRE, par Terburg.
(Louvre.) *Photo Hachette.*

Terburg est peut-être le plus complet, le plus impeccable de ces petits peintres d'intérieur. Il fait petit; mais on pourrait grandir ses compositions à la taille de la nature, sans que cette amplification pût révéler la moindre faute de dessin. Son observation et son métier donnent de l'intérêt aux choses les plus futiles. Tout cela est vu et peint sans qu'un détail semble sacrifié. Mais c'est la comédie humaine qui tout d'abord nous amuse et nous retient. — On imagine sans peine le dialogue entre ces deux êtres : l'un robuste, jovial, peut-être un peu timide; l'autre, plus faible et donc plus rusé. — Et comme ce corset de métal et ces larges bottes complètent le soudard, tandis que la soie et l'hermine conviennent à la fine mouche! — Les expressions ne sont pas poussées au comique ainsi que chez Jean Steen. — Les personnages ne sont pas des acteurs qui cherchent à nous amuser; ce sont des êtres qui vivent devant nous et qui ne soupçonnent pas qu'on les regarde. — C'est la réalité même que le peintre met sous nos yeux, si juste, si mesurée que nous oublions qu'une telle réussite est une prouesse de l'art.

Ver Meer de Delft, comme *Pierre de Hooch* s'intéresse trop aux jeux de la lumière pour que nous ne nous attardions pas à la savourer avant même d'examiner les figures et les choses qu'elle nous révèle. Ver Meer surtout est le poète incomparable qui nous enchante rien qu'en suivant les rayons qui viennent doucement se poser sur les menus objets d'un intérieur bien tenu. Il est le peintre de la propreté hollandaise. — Un mur blanc, une carte vernie, un tapis de laine, un caraco bleu pâle ou jaune soufre ne semblent disposés là que pour accueillir le jour qui pénètre par la fenêtre. — Quant aux figures qui respirent dans ces intérieurs — le plus souvent des jeunes femmes — elles participent au calme des choses et ne font pas plus de bruit que la nature morte. La lumière de Ver Meer est fraîche, perlée, limpide comme l'émail des faïences de Delft. — Sa couleur, qu'on ne peut juger ici, est d'une pureté tout à fait exceptionnelle chez ces Hollandais qui cherchent leurs effets pittoresques dans la transparence des ombres, en diluant dans l'huile des couleurs de terre. On admire dans ces tableautins des soies jaunes ou des céramiques bleues qui seraient ternies, salies dans l'atmosphère fumeuse de Rembrandt, comme de Van Ostade.

LA LETTRE, par Ver Meer de Delft.
(Amsterdam.) *Photo Hachette.*

VI. REMBRANDT

REMBRANDT ne se laisse pas enfermer dans la définition de l'art hollandais. Son génie domine l'école et même la peinture. Il a, plus profondément que tout autre, poussé cet art dans le domaine du sentiment et du rêve.

Né à Leyde en 1606, il a vécu à Amsterdam où il est mort en 1669. Peintre et graveur, il a été portraitiste et peintre d'histoire. Il a connu le succès, la célébrité, la richesse. Mais dans la dernière partie de sa vie, durant sa longue vieillesse, la fortune l'abandonna ; la solitude, les deuils, la misère l'assaillirent sans d'ailleurs faire ployer son génie.

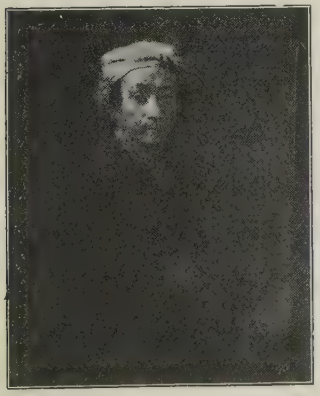
REMBRANDT JEUNE
(National Gallery.)
(Londres.)

Deux figures de femme rayonnent sur son œuvre. Saskia van Uylenburgh, pendant les années triomphantes ; Henriette Stoffels durant sa longue, grise vieillesse.

Le génie de Rembrandt est d'abord d'un réalisme franc, conforme à celui de sa race et tant qu'il se donne pour un pur portraitiste du réel, il reçoit l'admiration de son temps ; mais voici que ce visuel devient un visionnaire et que, par une transposition inexplicable, le réel devient du fantastique par le seul prestige de la lumière. Alors ses évocations bibliques sont vraies comme la vie contemporaine et toutes rayonnantes d'une indéfinissable poésie.

SASKIA,
première femme de Rembrandt.
(Musée de Cassel.)
Photo Hanfstaengl

A la manière hollandaise, il peignit d'abord d'un pinceau appliqué avec des couleurs propres, avec un métier menu ; puis la verve l'emporta, son réalisme devint plus robuste, en même temps que son imagination était plus hardie. Ses œuvres dernières sont d'une brutalité sublime. Elles ont étonné, choqué la sagesse hollandaise; elles ont intéressé, sans le convaincre, le spirituel XVIII[e] siècle; elles ont ému profondément le romantisme moderne et porté Rembrandt au sommet de la hiérarchie.



REMBRANDT AGÉ
(Louvre.)
Photo Hachette.

Dans la maison de Rembrandt il y avait des élèves, Quelques-uns auraient pu être des peintres originaux, si des individualités pouvaient se maintenir dans le voisinage d'un génie aussi impérieux sans en être dévorées.

HENRIETTE,
seconde femme de Rembrandt.
(Louvre.) *Photo Hachette.*

LA JEUNESSE DE REMBRANDT

Rembrandt, de bonne heure, a pratiqué la gravure à l'eau-forte, qui lui a donné l'habitude des petites compositions narratives ; il a travaillé sous un peintre — d'ailleurs médiocre — Pierre Lastmann, qui lui a inspiré le goût des effets d'ombres nocturnes. Il a développé ces deux tendances tout au long de sa longue et active existence. Mais dès ses débuts, le peintre révèle un génie méditatif et solitaire

PRÉSENTATION AU TEMPLE, par Rembrandt. (La Haye.) *Photo Hanfstaengl.*

CETTE *Présentation au Temple*, petite peinture de la jeunesse de Rembrandt, nous montre bien son point de départ. L'artiste est de son école et de sa race par ses qualités de finesse et de propreté. Le tableau est joli, d'un fini minutieux. Le peintre aurait pu, comme tant d'autres développer son application, user sa force dans l'infiniment petit, devenir un Gérard Dou ou un Mieris, — conforme au génie moyen de la race. Mais aussi on reconnaît déjà Rembrandt par la répartition de la lumière et par toutes les choses un peu fantastiques qu'il nous laisse deviner dans la profondeur des ombres. L'architecture par le mystère de l'ombre prend une grandeur étrange, indéfinissable, malgré l'exiguité du tableau et le fini de l'exécution. — Une tache de clarté tombe, oblique, d'une fenêtre et vient s'étaler sur les dalles, éclairant l'Enfant Jésus que tient Siméon, la Vierge en robe bleue, le dos du grand prêtre. — Les costumes, les attitudes, les types, les grandes simarres sordides ou somptueuses — on ne sait — les mitres et les turbans, une atmosphère vraisemblable et d'une poésie lointaine, tout cela inspiré des synagogues d'Amsterdam. — Rembrandt restera fidèle à cette manière de peindre, qui donne un rôle prépondérant au drame de la lumière et de l'ombre. Mais sa peinture montrera de plus en plus de liberté.

La Leçon d'Anatomie est aussi une œuvre de jeunesse qui révèle un peintre attentif, appliqué. On y reconnaît Rembrandt à l'importance des oppositions de lumière. — C'est le cadavre, objet de la leçon d'anatomie, qui est la clarté centrale du tableau. — Autour, des têtes se penchent, exprimant l'attention, le regard dirigé sur le geste du professeur. — Il n'y a là qu'un portrait collectif de médecins. Mais Rembrandt a su dégager l'unité morale de ce groupe en rendant tous ces hommes attentifs à une même pensée, la pensée qu'exprime le professeur, le Dr Tulp.

LA LEÇON D'ANATOMIE, par Rembrandt. (La Haye.)

Photo Hanfstaengl.

LE "CLAIR OBSCUR" DE REMBRANDT

A Amsterdam, où il vint s'installer, Rembrandt connut de grands succès de portraitiste. Ses portraits, qui n'ont pas l'élégance désinvolte de Hals, vivent par la pensée. Ils la doivent à la curiosité du peintre pour la vie de l'âme et au rôle qu'il donne toujours à la lumière. Elle éclaire vivement le visage en laissant flotter l'ombre et le mystère sur le regard. Les attitudes choisies ne sont jamais indifférentes.

La fameuse *Ronde de Nuit* est l'œuvre la plus importante et la plus populaire de Rembrandt. Elle a été exécutée en 1642, au temps où le peintre était en pleine gloire. Elle lui a été commandée par les officiers de la compagnie des gardes civiques du capitaine Banning Cocq, l'officier vêtu de noir qui s'avance au milieu de la composition. — Le peintre, au lieu de grouper ses modèles autour d'une table de banquet, les associe à une action commune; — il représente cette compagnie défilant en désordre dans la rue, dans le tapage du tambour et des arquebusades. — Mais les modèles, qui avaient payé, auraient préféré moins de tumulte et des visages dans une lumière plus égale. — La *Ronde de Nuit* produit une impression extraordinaire; elle est puissante comme un spectacle réel; elle est étrange comme une hallucination. Elle représente l'effort suprême de l'esthétique et de la technique de Rembrandt. D'abord sa curiosité de la vie morale. Il n'a pas voulu montrer seulement des bourgeois en équipement militaire; dans cette parade tumultueuse, il a voulu faire revivre l'âme héroïque de la lutte pour l'indépendance. Quant aux étrangetés d'éclairage qui ont fait croire à une scène nocturne, elles s'expliquent par les habitudes du portraitiste. Chacune de ces figures a posé dans un atelier sombre, recevant l'éclairage direct d'une fenêtre. Ces portraits, vivement éclairés et cependant plongés dans une atmosphère obscure, ne peuvent nous donner l'impression du plein air. La lumière de Rembrandt a besoin du contraste de la nuit.

LA RONDE DE NUIT, par Rembrandt. (Amsterdam.) *Photo Hachette.*

LA BIBLE DE REMBRANDT

Rembrandt se distingue des autres maîtres de Hollande parce qu'il n'est pas seulement le portraitiste de son temps, mais qu'il est peintre d'histoire. Il puise ses thèmes dans la Bible, la vieille Bible où sa mère autrefois lui apprit à lire. A Amsterdam, il vivait au milieu du quartier juif ; il a peint ce qu'il voyait et son art a transposé cette réalité en une vision émouvante de l'ancien et du nouveau Testament.

LE BON SAMARITAIN, par Rembrandt. (Louvre.)
Photo Hachette.

L'ÉPISODE du *Bon Samaritain ;* la lumière de Rembrandt transfigure les hommes et les choses. — C'est le soir — les rayons du soleil déclinant traversent la scène, projetant derrière les objets de grandes ombres flottantes, que l'on voit danser vaguement sur les murs. — Ils s'arrêtent cependant sur ce qu'il faut nous faire voir : le front ensanglanté du blessé et sa face terreuse ; le visage tranquille et bon du Samaritain. — Dans l'ombre du crépuscule se devine la vie confuse de tout ce qui peuple une cour de ferme. — Les souffrances du blessé vont sans doute s'éteindre avec le jour.

CETTE gravure, représentant *Jésus qui guérit des malades,* a été surnommée la pièce aux cent florins parce qu'une épreuve atteignit ce prix au XVIIIe siècle. Rembrandt pratiquait la gravure à l'eau-forte autant que la peinture, et ses gravures obtenaient toujours un succès parfois contesté à ses peintures. Ce procédé léger, incisif, rapide, lui permet d'imprimer ses ombres profondes et transparentes. Cette gravure égale la plus belle de ses peintures. — Au centre le Christ, lumineux comme une douce lampe ; — à sa gauche, éclairés crûment, les incrédules, ironiques et bavards. — Des ténèbres de droite, surgissent les malades, qui rampent comme de pauvres larves, et l'ombre de mains suppliantes vient se projeter sur la robe lumineuse du Sauveur.

JÉSUS GUÉRIT LES MALADES, par Rembrandt. (Eau forte.)
Photo Hachette.

LA VIEILLESSE DE REMBRANDT

Le génie du vieillard est d'une hardiesse inouïe. Comme il est affranchi de toute considération de succès, de tout souci de plaire, il peint, semble-t-il, pour sa seule satisfaction, en opposition parfaite avec la mode de son temps. Alors que la peinture hollandaise était, à force de propreté et de minutie, en train de mourir dans l'insignifiance, Rembrandt avec une audace tranquille, en recule les limites expressives.

ENCORE un portrait collectif que ce groupe des *Syndics des Drapiers*. Pour la troisième fois, Rembrandt exécute un portrait de corporation. Il ne pouvait donner à ces honnêtes marchands la curiosité intellectuelle des élèves du Dr Tulp, ni l'entrain martial de la compagnie du capitaine Cocq. — Il les montre autour d'un livre de compte. — Le trésorier fait son rapport. — Mais voici que la porte s'ouvre. — Les têtes se lèvent, regardent ; — l'un d'eux laisse sa chaise, va chercher le nouvel arrivant. — C'est le spectateur du tableau que l'on accueille. — Et comme cette peinture est d'une intensité de vie supérieure à la réalité, l'impression que cette réception laisse au visiteur est inoubliable. — La peinture est d'une vigueur hardie, que l'on qualifierait de brutale si elle n'était aussi fortement maîtrisée par la pensée. La fougue de Rembrandt n'est jamais de la virtuosité qui joue.

LES SYNDICS DES DRAPIERS, par Rembrandt. (Amsterdam.)
Photo Hanfstaengl.

LE RETOUR DE L'ENFANT PRODIGUE, par Rembrandt. (Ermitage.) *Photo Hanfstaengl.*

MÊME dans une petite gravure comme celle-ci, on peut évaluer la transformation du métier et du génie de Rembrandt, si on se reporte à une peinture de sa jeunesse, comme *La Présentation au Temple* (voir page 28). Le peintre, tout en restant fidèle à sa vision constante, un rayon qui vient mourir dans l'ombre, a gagné en liberté. — Noter aussi la fréquence des paraboles sur la tendresse et la bonté *(Samaritain, Enfant prodigue, Tobie)* chez ce maître solitaire et rude d'allure (voir page 27). — Quelle douceur ineffable sur le visage lumineux du vieillard ! — Quelle tendresse dans ces lourdes mains qui appuient sur le corps secoué de sanglots de l'enfant ! — Que de honte et d'abandon dans l'attitude du malheureux, dans ce geste de tout petit qui retrouve le refuge. — Stupeur des assistants, effarés devant cette explosion surhumaine de tendresse. — Cette poésie peinte de Rembrandt va plus loin que tout autre art dans le pathétique, car elle s'alimente aux sources mêmes de la vie. — Ces images de tendresse prennent une valeur pathétique, si l'on pense qu'elles sont l'œuvre d'un vieillard à qui la mort avait pris tous les siens.

VII. L'ESPAGNE.

VÉLAZQUEZ ET MURILLO

L'ESPAGNE, dans l'histoire générale de l'art, a mené une existence un peu à part, en dehors de l'Europe centrale où la vie artistique, depuis le moyen âge, est surtout commandée par les échanges entre le monde germanique et le monde latin. Elle fut pendant des siècles une sorte de prolongement de l'Afrique musulmane sur l'Europe chrétienne.

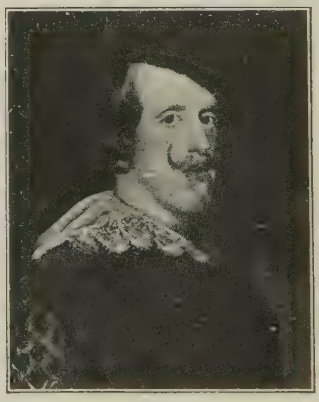
Quand le christianisme eut refoulé l'Arabe de l'autre côté du détroit, la péninsule participant à la vie générale de l'art chrétien, les églises romanes passèrent les Pyrénées, apportant jusqu'à Compostelle ou Avila l'architecture de Bourgogne, du Languedoc et du Poitou ; puis de belles cathédrales gothiques s'élevèrent dans les plus grandes cités, de Burgos à Tolède et jusqu'à Séville. L'architecture était accompagnée d'une abondante sculpture à la manière française, puis au XV[e] siècle, d'une floraison de peinture à l'imitation de l'école flamande des Van Eyck.

A la Renaissance, l'Espagne, comme l'Europe du Nord, accepta la domination italienne ; des artistes de Florence, Rome et Venise vinrent construire, sculpter et peindre pour les couvents et surtout pour les rois, Charles-Quint et ses successeurs.

Alors, au XVII[e] siècle, l'art de l'Espagne prit une physionomie nationale fortement caractérisee, au moment même où commençait le déclin de sa puissance politique. La sculpture et la peinture créèrent des œuvres fortes et pathétiques. C'est la peinture seulement qui nous retient ici.

Cette peinture est à la fois religieuse, populaire et monarchique. Quel que soit le thème qu'il traite, le peintre espagnol est toujours le plus réaliste des peintres. Nulle fiction, nul idéalisme pour ajouter aux images de la réalité ou les transposer. Ce sont des modèles vulgaires qui posent pour les personnages les plus célestes. L'art atteint à l'émotion, au pathétique, à la beauté par la puissance plus que par la douceur et la tendresse. Il montre une vive prédilection pour les scènes de martyre et, même dans les visions les plus radieuses, il reste un portraitiste véridique de la réalité. La nature envahit ici le domaine de la fiction.

VÉLAZQUEZ, par lui-même.
Photo Hanfstaengl.



PHILIPPE IV, par Vélazquez.
Photo Hachette.

GRECO, RIBERA

Les grands peintres espagnols du XVII^e *siècle, malgré leur originalité puissante, leur caractère ethnique, comme toutes les grandes écoles nationales d'Europe, dérivent de la source italienne. Il est en particulier deux maîtres que l'on reconnaît au départ de la peinture espagnole : Tintoret, le dernier des grands Vénitiens, et Michel-Ange de Caravage, l'initiateur du réalisme au temps de l'éclectisme bolonais.*

Greco, surnom du peintre Theotocopuli, rappelle son origine crétoise. Il était parti d'Orient, s'était arrêté à Venise, où il s'initia à la peinture de Tintoret, pour venir en Espagne, à Tolède, où il se fixa et mourut. Ces trois stations se reconnaissent dans son œuvre ; sa peinture est à la fois byzantine, vénitienne et espagnole. — Ce fragment de son œuvre la plus illustre représente l'ensevelissement miraculeux d'un pieux comte, dont l'âme, dans la partie supérieure du tableau, comparaît au tribunal de Dieu. — Ce qui est espagnol, ce sont d'abord ces portraits maigres, qui rappellent invinciblement Don Quichotte, le chevalier de « la Triste Figure ». — Ce qui est vénitien, ce sont les somptueuses couleurs des étoles ecclésiastiques et surtout les longues formes gesticulantes à la Tintoret. — Ce qui est byzantin, enfin, c'est l'absence d'espace et d'atmosphère, la réduction du dessin au plan, aux formes durement cernées. — Ces caractères sont allés s'accentuant dans l'œuvre de Greco jusqu'à faire violence à nos habitudes visuelles. — Les contemporains ont été aussi fort surpris des étrangetés de cette peinture, au point de considérer l'artiste comme un dément. Ce sont ces étrangetés qui ont justement valu Greco un renouveau de gloire et d'influence dans l'art contemporain. Cette peinture, par ses bizarreries mêmes, offrent un exemple et son autorité à tous ceux qui cherchent à s'évader de l'imitation naturaliste.

L'INHUMATION DU COMTE D'ORGAZ
par Greco. (Tolède.) *Photo Anderson.*

MARTYRE DE SAINT BARTHELEMY
par Ribera. (Prado, Madrid.) *Photo Anderson.*

C'est Michel Ange de Caravage, le puissant maître de l'école dite napolitaine, qui a formé Ribera. Il ramenait l'art religieux à la copie la plus franche de la réalité la plus vulgaire. Il a mis à la mode les oppositions violentes de vives clartés et d'ombres opaques. C'est un bon moyen pour donner à la peinture le relief de la réalité. — Les peintres d'Espagne dérivant de ce maître sont nombreux et magnifiques. Leur catholicisme ne rappelle que de loin la douceur franciscaine ; il est sombre, violent, farouche. Les théologiens, les moines, les saints de Herrera et de Zurbaran inspirent la terreur plutôt que l'espoir et la tendresse. *Ribera* est aussi de cette école. — C'est un vigoureux exécutant, de l'école de Caravage, qui peint volontiers, comme ici, des scènes de martyre, et se complaît à modeler des corps tordus par la souffrance, des chairs déchirées et sanglantes. — Peinture brutale, d'un pathétique parfois vulgaire, mais jamais indifférent. Cette âpreté d'accent, même dans l'expression du sentiment religieux, est restée dans l'art espagnol ; elle répond sans doute à un caractère ethnique profond ; elle se reconnaît encore dans la peinture contemporaine.

VÉLAZQUEZ PORTRAITISTE

De cette école a surgi un des plus beaux peintres de l'histoire, Vélazquez de Séville, qui a passé la plus grande partie de sa vie à Madrid et à l'Escurial, à la Cour de Philippe IV, dont il fut le portraitiste attitré et le grand favori. Il était l'élève du vieux et brutal Herrera et reçut aussi l'influence de la peinture âpre et mordante de Greco. Mais il est de ceux qui semblent isolés par leur originalité.

Les portraits de Philippe IV par *Vélazquez* sont nombreux : en buste, en pied, à cheval. Il a peint aussi les deux reines, Henriette et Marianne, l'infant et les infantes, les ministres et même les fous de cour. Ces portraits valent d'abord par la vérité, le caractère et la vie Aussi n'est-il pas de roi que nous connaissions mieux que Philippe IV, sa tête blonde, un peu fade, son allure somnolente, et sa distinction fatiguée. Mais ces portraits sont admirables surtout par la qualité de la peinture, la fraîcheur satinée de la couleur et l'aisance élégante avec laquelle le pinceau glissant a dessiné les formes. — La tête échevelée de ce cheval, son pelage frémissant, cette armure d'acier sombre sont des des miracles d'exécution.

PHILIPPE IV, par Vélazquez.
(Prado, Madrid.)
Photo Hachette.

C'est pendant une vingtaine d'années que Vélazquez eut comme modèles constants le roi et les membres de la famille royale. Peut-être a-t-il parfois ressenti quelque lassitude de l'étiquette de cour, des costumes d'apparat et du morne ennui qui régnait dans le couvent de l'Escurial. C'est peut-être pour distraire sa verve qu'il se plût à peindre une série de gnomes, de nains, sans doute ces fous de cour qui avaient la tâche difficile de dérider le roi d'Espagne. Devant de tels modèles, le peintre n'est plus tenu par le respect ; et il n'en laisse que mieux voir son incomparable virtuosité. Voici le portrait de quelque mendiant de Madrid : — sa vieille tête narquoise, au regard vif, est bien une des figures les plus spirituelles de la peinture ; et pourtant elle est peinte avec un aimable laisser-aller. — L'allure aisée du pinceau ne ressemble pas à la vivacité impatiente de Frans Hals, un autre virtuose de la brosse (voir page 23), ni à l'allégresse lyrique de Rubens. C'est la nonchalance élégante d'un prodigieux amateur qui réussit ce qu'il veut, sans y attacher beaucoup d'importance et qui conserve une distinction aristocratique, même dans les thèmes picaresques.

MÉNIPPE, par Vélazquez. (Prado, Madrid.)
Photo Hachette.

VELAZQUEZ PEINTRE D'HISTOIRE

Quelques œuvres de Vélazquez attestent que l'on peut, sans sortir du portrait, composer les plus riches, les plus suggestifs des tableaux d'histoire. Sans rien emprunter à la fiction, sans grand effort d'imagination, simplement en groupant des portraits dans un milieu approprié, Vélazquez nous a laissé les deux images les plus expressives de l'Espagne de son temps : la cour et la guerre.

La *Reddition de Breda*, dit *Les Lances*, peinte longtemps après l'événement et même après que la ville avait été reconquise par les Hollandais, est peut-être le plus beau tableau de guerre qui soit au monde. — Au centre les deux chefs; — le vaincu, Nassau, à peine plus incliné que le vainqueur, Spinola ; — celui-ci, élégant, chevaleresque, accueille son adversaire d'un geste cordial. — Autour d'eux le pittoresque des armées, heureusement simplifié à gauche par des uniformes de buffleterie, à droite par la croupe noire et luisante d'un admirable cheval. — Au loin la ville et les tranchées fumantes. — Les lances ont donné son nom à l'illustre tableau

LA REDDITION DE BREDA, dit : LES LANCES, par Vélazquez. (Madrid.) *Photo Hachette.*

LES MENINES, par Vélazquez. (Madrid.) *Photo Hachette.*

Les *Ménines*, ce sont les demoiselles de compagnie qui accompagnent et amusent l'infante; elles ont l'air de danser une pavane autour de l'enfant royale, cette petite poupée blonde, si petite sous le haut plafond. — L'une d'elles est une naine difforme; un chien magnifique, assoupi par la chaleur, dédaigne les taquineries d'un page. — Vélazquez, dans la même salle, peint, debout, sur une vaste toile, le roi et la reine, dont on voit l'image reflétée par un miroir. Il s'écarte de sa toile, et la tête un peu inclinée, clignant des paupières, il consulte un instant le modèle, tandis que la main, en suspens, attend un ordre de la pensée pour se poser sur la toile. — Les volets des fenêtres sont mi-clos ; mais par une porte ouverte, tout au fond, on voit le soleil qui flambe dehors. — Un demi-jour règne, si juste, les figures baignent si naturellement dans l'atmosphère que le tableau semble prolonger la salle du musée, supprimer le mur où il est suspendu et que le spectateur croit respirer dans l'appartement même où Vélazquez est occupé à peindre.

MURILLO

Murillo, un peu plus jeune que Vélazquez, est beaucoup plus répandu hors d'Espagne et par suite mieux connu. Son œuvre n'a pas été accaparée par un monarque jaloux. Il a travaillé surtout pour les églises et les couvents. Il est bien, lui aussi, de race espagnole par le réalisme de son art ; mais sa peinture corrige l'austérité de l'école avec les fines et chatoyantes couleurs de la palette de Rubens et de van Dyck.

LE POUILLEUX, par Murillo
(Louvre.) *Photo Hachette.*

Dans la peinture de Murillo, le réalisme le plus vigoureux s'allie aux images du ciel. La lumière des miracles vient éclairer parfois d'admirables natures mortes, qui ne sont que des légumes et des ustensiles de cuivre ou de terre. — Mais ce n'est pas comme naturaliste que Murillo est le plus admiré. Il est le peintre le plus populaire des miracles, des visions et des extases. Cet illustre tableau, appelé l'*Immaculée Conception*, n'est qu'une adaptation de l'assomption des maîtres italiens à un dogme de la théologie. — La Vierge monte au ciel portée par des nuées toutes capitonnées d'anges vifs et dodus. — Reconnaître ici la tradition de Corrège, de Titien, de Rubens. — Cependant, si l'on y prend garde, le visage de la Vierge est de type espagnol. — C'est une petite Sévillane qui a servi de modèle et seule la majesté de la vision empêche de la reconnaître. Pour des peintures de ce style, Murillo est un des maîtres les plus populaires de l'art catholique, on peut même dire de l'art jésuite. Ses apparitions tendres, radieuses, contrastent avec les martyres habituels de cette école. Ainsi l'art catholique, dans la peinture espagnole, va-t-il des tragédies les plus farouches aux visions les plus suaves.

Le Pouilleux de *Murillo* représente bien un des aspects du génie de Murillo, le réaliste. Murillo a peint ainsi une série de petits mendiants madrilènes qui sont du naturalisme le plus franc. — Quelle charmante et spirituelle image que ce petit homme réfugié dans un réduit où le soleil vient le chercher ! — Son geste de chasseur d'insectes, sa petite figure attentive, cet effet amusant des cheveux ras qui laissent voir au sommet le « bois de la brosse », les pieds poussiéreux, la hardiesse avec laquelle les limites de l'ombre et du soleil coupent les formes sans contrarier leur modelé, l'esprit de la nature morte, un broc de grès, un panier tressé, quelques crevettes roses, tout fait de ce tableau sans prétention une œuvre plus attrayante que bien des compositions plus ambitieuses. — Le réalisme espagnol amplifie, à la taille de la peinture héroïque, des images réservées ailleurs aux tableautins.

L'IMMACULÉE CONCEPTION, par Murillo.
(Louvre.) *Photo Hachette.*

VIII. LA RÉGENCE. — WATTEAU

L'ENSEIGNE DE GERSAINT, par A. Watteau. (Berlin.)

Photo Société photographique de Berlin.

Nous avons laissé l'art français à Versailles où, jusqu'à la fin du siècle, il fut occupé à construire et à décorer la demeure royale. Mais Versailles n'avait point interrompu la vie parisienne. La Ville continuait à compter en face de la Cour. Et même, déjà durant les dernières années du règne de Louis XIV, le rôle de Paris avait repris toute son importance dans l'activité artistique.

On devine la différence d'inspiration. Les artistes — ce sont, pour la plupart, des peintres — qui s'adressent au public parisien, visent surtout à lui plaire, à l'amuser ; ils laissent tomber l'emphase de l'art monarchique et n'ont que dédain pour le pédantisme académique. A ce public il faut de l'esprit, de l'élégance, de la galanterie. Tout cela fleurit en peinture, bien avant la Régence. La Régence vit le triomphe de l'art parisien en face de l'art de Versailles.

Les peintres de l'école de Le Brun — celle de Versailles, — se donnant surtout pour des élèves de Poussin et de l'antiquité, demandaient à l'art d'exprimer de la pensée dans un dessin d'une noble correction. — Les peintres de la Régence se présentent comme des continuateurs de Rubens, le maître de la peinture sensuelle et colorée. Mais le réalisme vigoureux du peintre d'Anvers doit s'accommoder au goût parisien ; il lui faut s'affiner, laisser tomber sa lourde santé, perdre un peu de sa sève picturale pour se spiritualiser, se faire comprendre et aimer d'une société plus sensible encore aux gentillesses de l'esprit qu'aux simples voluptés de la couleur.

Cette révolution artistique, sensible chez tous les peintres — Largillière, Rigaud et surtout Watteau, — pourrait également se reconnaître dans l'architecture et le mobilier (Voir chap. XI et XII), où l'on voit les constructeurs et décorateurs adapter les styles ambitieux du temps de Louis XIV à la commodité et à l'agrément de la société parisienne.

LARGILLIÈRE

Deux méthodes de peinture : l'une, dérivée de Poussin, consiste à étudier l'antique et la nature pour imaginer ensuite des figures expressives et composer des tableaux d'histoire ; l'autre, celle de Rubens, enseigne à peindre directement d'après de beaux modèles, de manière à faire passer dans la peinture l'éclat coloré et lumineux de la réalité. L'école française, à la fin du siècle, délaissa Poussin pour Rubens.

LA FAMILLE DU PEINTRE, par Largillière. (Louvre.)
Photo Hachette.

Largillière, qui fut seulement un portraitiste, est un maître riant et fleuri. Il fut le peintre de la bourgeoisie parisienne. Ses modèles rayonnent de santé et de bonne humeur. C'est la belle couleur flamande qui produit son effet habituel. Largillière avait appris son art dans un atelier d'Anvers. — Ici le peintre se présente avec les siens non sans une visible satisfaction. — Il porte sa perruque la plus ample ; mais il tient aussi un fusil, parce que cette arme justifie la présence de quelques perdrix et que le peintre est très habile à rendre leur plumage. — Mme Largillière a sa plus belle robe ; et Mademoiselle nous fait les honneurs de son joli talent. — Ces braves gens ont encore un air de cérémonie, mais sous cet apparat reconnaissons une bonhomie très sympathique.

Il est toute une catégorie de peintures d'ancien régime que les révolutions ont presque entièrement fait disparaître, les tableaux d'échevins qui décoraient l'ancien Hôtel de Ville de Paris, un peu comme les portraits corporatifs de la Hollande du XVIIe siècle. *Largillière* fut un des principaux fournisseurs de la municipalité parisienne. Cette grande composition a échappé à la destruction. Elle figurait avec quelques autres, sous l'ancien régime, dans la chapelle où les génovéfains conservaient, sur la colline Sainte-Geneviève, les reliques de la sainte. Ces peintures, commandées par les échevins parisiens, montraient toutes le prévôt des marchands et les quatre premiers échevins remerciant la bonne patronne de sa protection. — Ce tableau représente les échevins, dans leurs belles robes officielles, demandant à la patronne des Parisiens, sainte Geneviève, un peu de pluie pour les récoltes. — Sainte Geneviève apparaît dans les nuages, en prière, implorant pour ses ouailles et voici que les divinités de la pluie obéissent à sa prière. — C'est pour remercier la sainte de son intervention que le tableau a été commandé. Mais la peinture de Largillière s'est bien gardé de nous montrer des échevins attristés, consumés par la sécheresse de leurs récoltes. Ils sont rayonnants de santé et de bonne humeur. Malgré la satisfaction avec laquelle ils ont confié au peintre le soin d'immortaliser leurs visages, aucun d'eux n'a imposé son nom à l'histoire.

LES ÉCHEVINS DE PARIS, par Largillière.
(Église St-Étienne-du-Mont.) *Photo Hachette.*

RIGAUD, DESPORTES

Largillière avait appris à peindre à Anvers. Rigaud, son émule, était un admirateur de van Dyck, dont il a étudié et copié la manière. Enfin, Desportes, à la même époque, c'est-à-dire dès le dernier quart du XVII^e *siècle, fut également un héritier et un continuateur des animaliers sortis de l'atelier de Rubens. Ces brillants copistes de la nature représentent l'école de ce temps mieux que les peintres d'histoire.*

Rigaud a été le portraitiste officiel de la fin du règne de Louis XIV et de la Régence. Il représente le roi (voir page 12) non seulement dans sa personnalité individuelle, humaine, mais dans la dignité de sa fonction. — Le visage est toujours ressemblant, mais avec une majesté d'apparat ; — les accessoires qui viennent compléter, amplifier la personnalité du modèle, achèvent de définir son rôle, de le situer dans la hiérarchie sociale. — Cette attitude impérative — même chez un enfant comme Louis XV — ces tentures redondantes, ces tapis de la Savonnerie, ce manteau du maître de l'Ordre du Saint-Esprit, cette couronne et cette main de justice, voici, à n'en pas douter, le roi de France. Autour de son modèle royal, le peintre entasse les magnificences de la galerie des glaces. — Ainsi nous donne-t-il également l'image du maréchal, du parlementaire, de l'évêque. Ces accessoires sont d'ailleurs de brillants prétextes à belle peinture. L'art et la pensée sont d'accord. — Si l'on compare ces portraits hiérarchiques avec ceux du XVIII^e siècle, ce n'est pas seulement une différence de style que nous révèlent les portraitistes, mais une conception tout autre de la personnalité humaine et de ses rapports avec la société (v. chap. IX).

LOUIS XV, ENFANT, par Rigaud.
(Versailles.)

DESPORTES,
par lui-même. (Louvre.) *Photo Hachette.*

Desportes, qui s'est représenté lui-même ici, était surtout un animalier, et c'est pourquoi il se montre au milieu d'un tel carnage de gibier. Les peintres animaliers étaient alors fort employés aux Gobelins ; les animaux ont toujours foisonné dans l'iconographie de la tapisserie. Desportes, avec le chenil royal et la ménagerie de Versailles, a multiplié les images de plume et poil. Il se plaisait à peindre d'après nature les animaux, les oiseaux exotiques qui figuraient dans les collections royales au temps de Louis XIV. — Puis, sous Louis XV, il fut le portraitiste des chiens favoris du jeune roi. — Les tableaux de chasse l'amenèrent aussi à peindre des paysages; il esquissait de jolies études qu'il introduisait ensuite dans le fond de ses grandes compositions. — Il a pour une fois abandonné ses modèles habituels, se montrant au naturel, sans perruque, pourtant vêtu d'un velours bien joli pour un chasseur. — Il a transmis son talent à Oudry, un autre brillant et abondant animalier, qui maintiendra l'union de la tapisserie et du tableau de chasse.

LES FÊTES GALANTES DE WATTEAU

Les contemporains n'ont guère vu en Watteau qu'un spirituel petit maître. Son existence fut d'ailleurs brève (1684-1721). Né à Valenciennes, il vécut à Paris, ainsi que beaucoup de peintres flamands. Il se forma en étudiant Rubens, les beaux Vénitiens des galeries de ce temps, et enfin en observant la société parisienne dans les promenades et le monde du théâtre, à l'Opéra et à la Comédie-italienne.

L'INDIFFÉRENT, par Watteau. (Louvre.) *Photo Hachette.*

Voici les deux principaux acteurs de la comédie de *Watteau*: — *L'Indifférent*, un jeune muguet, svelte, satiné, gracieux, un peu fat, qui s'avance avec des attitudes de danseur. — Ses pirouettes et ses grâces sont à l'adresse de la petite *Finette*, à mine futée, qui le regarde en pinçant de la guitare; tête légère, prompte à tourner comme celle d'un oiseau, un joli toquet de velours posé sur le haut du chignon. — Dans la comédie qu'ils vont jouer, c'est l'amour-caprice plutôt que l'amour-passion qui va les animer.

LA FINETTE, par Watteau. (Louvre.) *Photo Hachette*

FÊTE GALANTE, par Watteau. (Dresde.) *Photo Hanfstaengl.*

La Fête galante est le thème habituel de la peinture de Watteau; le titre a été inventé pour lui quand il est entré à l'Académie royale de peinture et qu'il a fallu dénommer les sujets qu'il traite habituellement. Nous y retrouvons nos deux amoureux en conversation. — Poses gracieuses, attitudes tendres, hardies, indolentes; — élégance des robes aux plis satinés, des pourpoints bien ajustés; — le gracieux manège de ces oiseaux nous fait entendre leur doux gazouillis. — Le peintre les place en des parcs dont les feuillages légers enveloppent de leurs ombres estompées ces petites formes remuantes et spirituelles. — Vénus sur son socle rappelle qu'elle est la divinité de ces lieux; elle aussi est de style Régence.

L'EMBARQUEMENT POUR CYTHÈRE

Watteau domine ses contemporains, d'abord parce que sa peinture est d'un raffinement exquis. Mais surtout, il nous a laissé une image de son temps, non pas d'une ressemblance littérale à la manière des prosateurs exacts de Hollande, mais à la façon des poètes qui, s'élèvant dans le domaine de la fiction, dégagent la pensée secrète, l'âme de leur génération et l'aident à se mieux comprendre elle-même.

WATTEAU part de la réalité pour voguer dans le rêve. A la promenade, dans son atelier, il dessine à la sanguine des têtes, des attitudes, des robes, des justaucorps ; ses amis, ses visiteurs, sa servante lui servent de modèles ; parfois il les affuble d'un costume de fantaisie. Il se compose ainsi un vocabulaire plastique et pittoresque, une réserve d'images d'attitudes vives, spirituelles, où il vient prendre les motifs dont il a besoin pour ses compositions. Aussi pourraît-il être un pur réaliste (voir *L'enseigne de Gersaint*, page 37, où rien n'est fictif, tableau de la vie parisienne au temps de la Régence) ; le passage de la réalité à la fiction tient à la fantaisie des costumes et à la poésie des paysages.

DESSIN, par Watteau. (Louvre.) *Photo Hachette.*

L'Embarquement pour Cythère résume Watteau il a peint ce tableau pour son entrée à l'Académie royale de peinture. — Ses fêtes galantes ne sont que des préparatifs pour le beau voyage. L'idée de la composition a été fixée dans son esprit par une comédie qui se jouait alors et qui est bien oubliée aujourd'hui. — On y retrouve ses couples d'amoureux ; mais cette fois disposés avec une sorte de progression logique. — Suivre la procession de droite à gauche. — Chaque groupe pourrait porter le nom d'une station de la fameuse carte du Tendre : doux aveu, petits soins, consentement ; et sur la molle pente qui conduit à la barque fleurie, dans le vol des amours, toutes les variantes de l'accord parfait. — Au loin, du rose, du bleu, un beau mensonge, l'île de Cythère. — Impossible de suggérer plus douce rêverie et de montrer image plus séduisante. Il se trouve par surcroît que cette grâce traduit une pensée profonde et vraie; le portrait d'une société qui ne songeait qu'au plaisir. Il y a ici une explication assez perspicace des agitations de la vie mondaine. Un peu plus tard, Marivaux fera parler l'Indifférent et la Finette.

L'EMBARQUEMENT POUR CYTHÈRE, par Watteau. (Louvre.) *Photo Hachette.*

IX. PARIS SOUS LOUIS XV

CHARDIN, LA TOUR

Au milieu du XVIIIe siècle, l'art a décidément pris sa place et une place de premier plan, dans les préoccupations de la société parisienne. L'institution régulière des Salons met en contact les artistes et le public. Ce public n'est plus composé seulement de quelques riches amateurs qui achètent ; il comprend ces visiteurs qui aiment l'art, qui suivent et qui jugent la production des peintres et des sculpteurs. Dès lors paraît une critique d'art qui enregistre ou dirige l'opinion.

LOUIS XV,
par La Tour. (Louvre.)
Photo Hachette.

Ainsi, l'art n'est-il plus commandé par le culte monarchique, ou les doctrines des maîtres de l'Académie ; ni même par l'inspiration de l'Eglise et des ordres religieux ; il vit de la vie du siècle et, pour plaire au public, il lui donne des images à sa ressemblance et conformes à ses prédilections.

Mme DE POMPADOUR,
par La Tour. (Louvre.)
Photo Hachette.

La vieille mythologie — qui n'est pas morte — se met au goût parisien ; la hiérarchie de l'Olympe est bouleversée et Vénus maintenant passe avant Jupiter. Un peu de l'élégance parisienne pénètre jusque dans l'évangile de l'art et les tableaux religieux même sont peints avec esprit.

Mais surtout les peintres nous donnent un portrait de la société, où la grâce du temps, la vivacité des intelligences conservent leur fraîcheur. Le XVIIIe siècle vit et parle encore dans nos musées, grâce à Boucher, à La Tour, à Chardin, à Greuze et à Fragonard. Ces maîtres, qui dominent au milieu de la foule, nous permettent de bien suivre dans sa vie spirituelle cette société aristocratique et bourgeoise d'ancien régime. Ils nous la montrent dans le raffinement de sa culture intellectuelle, d'abord ironique et galante, s'amusant de son scepticisme jusqu'au jour où elle s'éprit des douceurs de la vertu et de l'attendrissement.

CHARDIN, par lui-même.
(Louvre.)
Photo Hachette.

Mme CHARDIN, par Chardin.
(Louvre.)
Photo Hachette.

BOUCHER

Boucher fut, au milieu du siècle, le grand favori du public. Malgré les différences fort apparentes, il est le continuateur de la peinture décorative et mythologique de Versailles. Mais cette mythologie s'est mise au ton, elle a pris l'air de Paris. Elle n'est plus maintenant qu'un prétexte pour des variations décoratives. Un panneau de Boucher ne s'analyse pas ; il faut lui demander seulement l'agrément d'un regard rapide.

Vénus chez Vulcain présente le minois futé et poudré d'une jolie marquise. — Sa chair blanche s'oppose aux membres rouges du dieu de la forge. — Ce Vulcain lui-même sait se tenir, s'asseoir avec élégance ; le peintre sait « casser la rotule ». — Ces corps évoluent sur ce panneau ovale de manière à le remplir, sans vide ni encombrement. — Le tableau se compose comme un bouquet ; — les figures se ploientet se chiffonnent comme des draperies. — La couleur claire, un peu fade, n'attriste pas la gaieté du boudoir auquel le tableau est destiné. — Un peu partout, des cupidons dodus s'ébrouent sur les nuages capitonnés. — Ce sont les mêmes que l'on retrouve dans les "Gloires" célestes des tableaux d'église.

VÉNUS CHEZ VULCAIN, par Boucher. *Photo Hachette.*

LE DÉJEUNER. par Boucher. (Louvre.)
Photo Hachette.

Le déjeuner de *Boucher* nous rappellerait, si nous l'avions oublié devant ses mythologies décoratives, que le peintre, même quand il fréquente l'Olympe, reste le portraitiste de la société de son temps. Il n'y a d'autres différences entre ses Vénus et ses marquises que celles qui tiennent à la forme et à l'importance des robes. Ces épisodes de la vie mondaine ont été un des thèmes favoris des petits maîtres du XVIII^e^ siècle, parmi lesquels il ne faut pas oublier beaucoup de spirituels graveurs. Mais cette image d'un intérieur aimable et élégant présente cependant plus d'intérêt qu'on n'en trouve généralement chez ce maître fantaisiste et superficiel. On dirait qu'il s'est, pour une fois, appliqué à peindre d'après nature, à donner à sa spirituelle peinture l'attrait plus attachant de la vérité. — Ce groupe de deux mamans et d'enfants que sert un jeune domestique, cet intérieur à l'élégante décoration rocaille composent un tableau fort réussi, d'ailleurs sans prétention sentimentale. — Chardin nous contera des saynètes analogues sur un tout autre ton. Et c'est un bon moyen de mieux connaître les deux peintres que d'opposer les mondes très différents qu'ils font revivre à nos veux. — Boucher nous introduit dans le monde élégant de la noblesse et de la finance; Chardin nous fait pénétrer dans l'intimité de la petite bourgeoisie ; Greuze, enfin, nous conduira au village, ou du moins voudra nous le faire croire.

CHARDIN

J.-B.-Siméon Chardin tient dans l'histoire de notre école une place un peu à part. Comme les frères Le Nain, au siècle précédent, Chardin n'est en rien un héritier de la Renaissance ; il ignore l'histoire et la mythologie ; il n'est pas un décorateur spirituel, mais un portraitiste attentif de la réalité. Celle-là même dans laquelle il vit, dont il est : la petite bourgeoisie, toute proche encore du monde des artisans.

LE BÉNÉDICITÉ, par Chardin.
(Louvre.) *Photo Hachette.*

Chardin fut d'abord un peintre de natures mortes; il s'est appliqué à rendre le charme pictural des choses inanimées. Quelques fruits et des ustensiles de cuisine suffisent à composer une image attachante pour qui se plaît à suivre les effets de la lumière dans le monde des apparences. — Puis l'ambition lui est venue de peindre les figures qui vivent auprès de ces accessoires de notre existence. — Le *Bénédicité* est le chef-d'œuvre de *Chardin*. La composition eut tant de succès auprès des contemporains que le peintre dut en donner plusieurs répliques. La poésie de l'honnête Chardin est tout entière dans cette tranquille saynète et l'émotion discrète de cette intimité. — L'heure du repas est venue. — Les jeux ont cessé et les jouets ont été remis à leur place. — Les petites filles se sont assises et la maman a pris le plat sur le réchaud pour le poser sur la table. — Elle a rempli les deux assiettes et elle attend que les petites voix aient fini de réciter la prière. — Et comme la plus jeune a la mémoire moins sûre et le débit plus lent, la grande sœur et la mère suivent du regard l'effort de l'enfant. — Les ombres enveloppent doucement la blancheur centrale de la nappe et des lingeries.

Encore une image sans parole, et deux êtres qui vivent leur existence habituelle, sans soupçonner que quelqu'un les regarde. Chardin surprend ainsi dans leur vie intime les maîtresses de maison, les servantes et les enfants. Il est l'historien de la vie domestique. — Une maman vient d'interrompre son travail au rouet pour examiner le canevas de tapisserie que lui présente sa fille. — Une difficulté sans doute se présente et les deux femmes se perdent dans un abîme de délibération. — Délibération lente et silencieuse; le temps s'écoule sans bruit. — Les personnages de Chardin font corps avec le milieu où ils respirent. Comme dans ses natures mortes où les fruits et les pots sont faits pour vivre ensemble, une harmonie pittoresque et sentimentale enveloppe ici les êtres vivants et le mobilier. — Le père de Chardin était ébéniste; il a légué à son fils l'amour des beaux meubles, probes et simples dans leur élégance. On explore ces intérieurs comme on ferait dans une boutique d'objets anciens, avec le désir de les toucher et de les emporter. Mais, choses et gens sont étroitement unis et la peinture de Chardin sait nous faire sentir la présence invisible du dieu du foyer.

LA MÈRE LABORIEUSE, par Chardin.
(Louvre.) *Photo Hachette.*

LA TOUR

La société parisienne du temps de Louis XV laisse dans l'histoire le souvenir d'une activité intellectuelle ardente, combative ; la philosophie, l'art, les sciences, la religion, toutes les idées ont été agitées, éprouvées dans les traités des écrivains et même dans les conversations. En de vifs et spirituels portraits, l'art du XVIII^e siècle nous a conservé l'image de ce monde, qui introduisit la philosophie dans le salons.

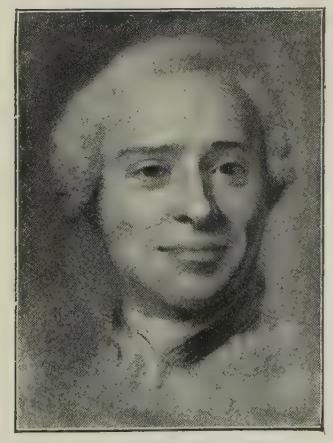
LA TOUR, par lui-même. (Amiens.) *Photo Hachette.*

La Tour, de Saint-Quentin, peignit au pastel les hommes les plus illustres de son temps. C'était un artiste très versé lui-même dans le monde où il allait observer ses modèles habituels. Il avait la prétention, parfois justifiée, de révéler le personnage intérieur, celui qu'on ne voit pas et qui même se cache : « Je descends au fond d'eux-mêmes, disait-il, et je les ramène tout entiers ». Assez avantageux et d'humeur bizarre, il gardait son franc parler, même devant Louis XV ou M^me de Pompadour (voir page 42)

LE pastel est un procédé de peinture léger, fragile, mais vif et rapide, et par là même bien adapté pour rendre les aspects de la vie qui passe. La Tour a d'ailleurs toute sa vie cherché un moyen pour fixer ces images de poussière colorée. Elles continuent à pâlir sous la vitre et le regard n'en paraît que plus spirituel dans ces visages, qui vont s'effaçant doucement comme un souvenir. — Ce tendre et mélancolique visage est celui de *M^lle Fel*, une cantatrice qui aima le peintre et veilla sur ses derniers jours.

M^lle FEL, par La Tour. *Photo Hachette.*

LE masque de d'*Alembert* est un des plus caractéristiques de la manière de La Tour. Les visages qu'il peint ne sont pas au repos. Il les observe dans le feu de la conversation, quand le regard fixe le partenaire et que la bouche sourit par ironie ou paramabilité, ou encore quand l'arc des lèvres semble se tendre pour lancer la flèche d'une réplique spirituelle. Le pastel, qui est un crayon, facilite ce modelé qui capte au passage les plis mobiles du visage ; les esquisses enlevées d'après nature — ou préparations — ont plus de vivacité que les portraits achevés à loisir.



D'ALEMBERT, par La Tour. *Photo Hachette.*

LES visages peints par La Tour, même les portraits féminins, ne se ressemblent pas entre eux. Et cependant jamais plus qu'alors la mode et ses adjuvants : le fard, la poudre, ne se sont à ce point imposés à toutes les femmes. Des peintres portraitistes, comme Nattier, ont connu d'incomparables succès pour avoir donné à tous leurs modèles ce même type de mode. Nous avons peine à distinguer entre elles les nombreuses beautés de type Louis XV dont il a fait le portrait. La galerie de La Tour présente, au contraire, la variété même de la vie.

M^me de RUMILLY, par La Tour *Photo Hachette.*

GREUZE, FRAGONARD

La seconde moitié du XVIII^e *siècle, et plus particulièrement la génération qui correspond au règne de Louis XVI, nous fait assister à une révolution sentimentale bien inattendue. Après la galanterie spirituelle, le scepticisme élégant, voici subitement les sermons sur la vertu, les larmes de la tendresse et même les fureurs de la passion. La peinture a, comme la littérature, noté cette crise du siècle finissant.*

L'ACCORDÉE DE VILLAGE, par Greuze. (Louvre.)
Photo Hachette.

Greuze a été le peintre de la vertu et de l'attendrissement. *L'Accordée de Village* a ému son temps et fait délirer d'enthousiasme Diderot. On opposait son honnête simplicité au vice élégant de Boucher. — Mariage d'opéra comique; — sermon du père, larmes de la mère, blancheur de la fiancée, honnêteté du bon jeune homme, attendrissement de la sœur, jalousie des cousines, indifférence du tabellion; — pauvreté et propreté de la chaumière; — symbolisme de la poule et de son innombrable maternité, Greuze n'a rien oublié; — mais il n'est vraiment un bon peintre que pour montrer le tendre visage de la fiancée.

Fragonard est un maître fougueux, capricieux, spirituel, infiniment difficile à juger, parce qu'il ne nous a guère laissé que des esquisses. Cet improvisateur de génie jette en des paysages légers et profonds des figures vives, allégées par la jeunesse et la passion. Ce sont encore une fois les jeux de l'amour qui les occupent; mais ce n'est plus l'amour caprice, les lenteurs de menuet des personnages de Watteau. Une fièvre les secoue et les emporte comme si un pressentiment les avertissait que tout cela touche à sa fin et qu'il importe de se hâter. Comme Watteau, Fragonard transfigure à peine les hommes — et surtout les femmes de son temps, pour en faire les héros de ses fêtes galantes. — Avec son profil si vif, la silhouette cambrée de son torse sur la robe abondante et soyeuse, cette gracieuse jeune fille est bien à la fois la contemporaine des petites nymphes de Clodion et des reines du temps, M^me du Barry ou Marie-Antoinette (voir page 49). — Fragonard, — comme Greuze d'ailleurs — fut interrompu dans son œuvre par la Révolution et ils durent l'un et l'autre changer de ton pour se mettre à l'unisson de la société nouvelle. C'est à une génération plus jeune, celle de David, qu'il fut donné d'exprimer la France de la Révolution et de l'Empire.

LE CHIFFRE D'AMOUR, par Fragonard.
(Musée de Hertford House, collection Richard Wallace, à Londres). *Photo Mansell.*

X. SCULPTEURS DU XVIII^e SIÈCLE

La sculpture française du XVIII^e siècle n'est pas moins expressive que sa sœur la peinture. Et pourtant elle parle une langue moins flexible, elle traite une matière plus résistante ; mais les artistes de ce temps ont été si habiles, si ingénieux, qu'ils ont assoupli le marbre et le bronze à l'unisson de la sensibilité et de la pensée. La sculpture aussi a été spirituelle, galante, sensuelle.

Les grands thèmes de cet art se maintiennent en s'adaptant. La sculpture mythologique perd un peu de sa majesté pour prendre plus de grâce ; les divinités de marbre, comme celles des peintres, ont un peu délaissé de la santé robuste de l'antique, pour s'affiner au goût de l'élégance moderne. La statuaire religieuse elle-même consent à une sorte d'élégante coquetterie ; les apôtres et les prophètes, dans leurs niches, se drapent avec une grâce spirituelle et un coup de vent perpétuel vient secouer leurs lourdes robes sacerdotales ; le désir de plaire pénètre jusque chez les apôtres ; les allégories spirituelles figurent jusque sur les tombeaux.

Un thème nouveau va prenant plus d'importance : après les effigies royales, on voit paraître les statues de grands hommes ; des personnages encore vivants ont bénéficié de ce culte iconique. Voltaire a été, de son vivant, consacré par des effigies de marbre.

Jamais les sculpteurs habiles n'ont été plus nombreux. En sculpture, comme dans tous les autres arts, ce siècle se caractérise par une perfection technique incomparable. C'est alors que les institutions de Louis XIV, tout le travail de Colbert, donnent leurs conséquences. L'art peu paraître d'une inspiration un peu futile ; mais il est toujours d'une exécution spirituelle. Les hommes de ce temps voulaient qu'on les amusât, et l'art qu'ils nous ont laissé n'est jamais ennuyeux.

La première génération dérive directement des grands sculpteurs de Versailles : les Coustou, Le Moyne, Slodtz ; mais leur style un peu tourmenté réagit contre la grandeur simple du style Louis XIV.

Dans la seconde génération, Bouchardon, Pigalle, Falconet représentent brillamment cet art, chacun avec ses qualités personnelles : Bouchardon vise à la noblesse élégante ; Pigalle est un marbrier d'une exécution admirable ; Falconet montre une souplesse étonnante, égal à lui-même dans le colossal comme dans le bibelot.

La troisième génération présente des sculpteurs aussi souples, aussi colorés que les peintres de leur temps. Clodion, Caffieri, Pajou modèlent des bustes et des figurines aussi vivants que les masques de La Tour ou que les nymphes de Fragonard. Enfin, Houdon, sans conteste le plus grand dans l'abondante et brillante famille des sculpteurs français, a vécu assez pour pouvoir faire le portrait de Napoléon après avoir exécuté celui de Voltaire (1746-1828).

PIERRE LE GRAND,
par Falconet.
(Saint-Pétersbourg.)

UN DES CHEVAUX, dits de Marly,
par Coustou. (Paris.)
Photo Hachette.

BOUCHARDON, PIGALLE

Quand l'œuvre de Versailles fut terminée, il y eut en sculpture, comme en peinture, une sorte de détente et les artistes fatigués de l'éloquence continue se laissèrent aller à une manière plus spirituelle, plus animée ; d'ailleurs régnait en Europe un style fouillé, tourmenté, agité, qui venait d'Italie et remontait au fameux cavalier Bernin. Les sculpteurs de la Régence sacrifièrent à cette manière qui correspond au style "rocaille".

FONTAINE DE LA RUE DE GRENELLE, par Bouchardon. (Paris.) *Photo Hachette.*

TOMBEAU DU MARÉCHAL DE SAXE, par Pigalle. (Strasbourg.) *Photo Neurdein.*

Bouchardon, par sa doctrine, comme par son œuvre, réagit contre l'agitation de la « rocaille ». Il cherche la majesté tranquille des formes antiques. On peut trouver parfois quelque froideur dans ses figures ; mais elles sont toujours d'une élégance impeccable. — La décoration de la fontaine de la rue de Grenelle à Paris combine avec beaucoup de science l'architecture et la sculpture. — Elle n'a que le tort de nous montrer plus de pierre que d'eau. Mais comme elle est jolie cette Ville de Paris, entre ces deux élégantes divinités fluviales !

L'ŒUVRE de *Pigalle* est considérable ; le fameux tombeau du maréchal de Saxe, au temple Saint-Thomas à Strasbourg, est un groupe gigantesque où il faut d'abord admirer l'incomparable habileté de l'artiste à tailler le marbre. Cette composition mélodramatique est bien d'une époque qui aimait tant l'intelligence qu'elle croyait pouvoir animer des abstractions et faire vivre des allégories. — Le maréchal de Saxe descend d'un pas ferme au tombeau ; — la France veut l'arrêter et intercède auprès de la Mort. — Mais celle-ci déjà ouvre le cercueil, tandis qu'Hercule pleure, désespéré. — Autour du maréchal, les étendards qu'il a conquis, les nations qu'il a vaincues : le lion, l'aigle, le léopard,

PAJOU, CLODION

Ce n'est pas dans la « grande sculpture » que nous aimons à retrouver l'esprit du XVIIIe *siècle, malgré l'habileté supérieure montrée par les artistes et le bonheur avec lequel ils ont satisfait aux programmes les plus ambitieux. Il nous paraît que les sculpteurs font voir beaucoup plus de sincérité lorsqu'ils se sont contentés de modeler de jolis corps de nymphes ou des bustes spirituels de contemporains.*

Le buste de *Mme du Barry*, par *Pajou*, n'est pas joli seulement par le mérite du modèle. Le sculpteur a su, par la sensibilité de son travail, obliger le marbre à suggérer la souplesse et la tiédeur de la chair. Ces sculpteurs de la fin du siècle oublient un peu la rectitude et la froideur classique, antique, pour obliger la sculpture à rendre les mêmes qualités que la peinture. Et dans la manière si vive, si hardie de camper la tête, de présenter la figure, comme l'esprit du temps a fait oublier la sérénité antique ! Praxitèle n'avait pas connu de modèle de cette allure.

Mme DU BARRY, par Pajou. (Louvre.) *Photo Hachette.*

Caffieri s'est spécialisé dans l'art du portrait. Ses bustes de terre cuite, fort nombreux, font revivre des visages où parle encore l'intelligence du siècle. Une série très curieuse de ces bustes est celle qu'il exécuta pour la Comédie Française et qui représente les auteurs les plus illustres de notre théâtre classique. C'est ainsi qu'il reconstitua d'imagination des écrivains depuis longtemps disparus. — Ce Rotrou est amusant parce qu'il nous montre un type mousquetaire, à la d'Artagnan, spirituelle interprétation du type Louis XIII par le style Louis XVI.

ROTROU, par Caffieri. (Comédie-Française.) *Photo Hachette.*

Il appartenait à la sculpture du XVIIIe siècle de se réduire à des dimensions de bibelot, de se proportionner à la gentillesse spirituelle, un peu menue parfois, de son inspiration. La Manufacture de Sèvres traduisit en porcelaine les jolis groupes que les sculpteurs taillaient dans le marbre. Falconet donna le modèle de figurines que la porcelaine a popularisées. Ainsi la sculpture s'est-elle adaptée aux besoins de la décoration et est-elle passée des parcs et places publiques sur les consoles et les guéridons. — Il en fut d'elle comme de la peinture; la grande sculpture héroïque reste, comme la peinture d'histoire, la plus haute ambition de l'art; mais l'inspiration trouve dans les bibelots et les tableautins des dimensions plus à sa mesure.

SATYRE FEMELLE, par Clodion. (Musée de Cluny.) *Photo Hachette.*

Clodion jouit encore aujourd'hui de la grande faveur, car il n'est pas d'art plus séduisant que le sien. C'est un modeleur de glaise. Il a multiplié ces figurines de terre cuite où l'ébauchoir montre la même verve que le pinceau de Fragonard dans ses esquisses peintes. — Cette faunesse au nez retroussé, ces faunillons dodus, ce modelé capitonné, cet art si parfait d'exécution, si joliment adapté à son inspiration, marque un des moments les plus heureux dans l'histoire de notre art. Remarquez le type d'extrême jeunesse dans les sculptures, comme dans les peintures de ce temps (voyez Greuze et Fragonard, page 46). — Louis XIV vieillissant demandait à ses artistes des images de la jeunesse; le XVIIIe finissant a les mêmes goûts que le vieux roi.

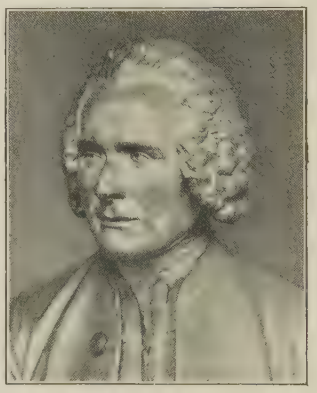
HOUDON

Houdon a laissé une œuvre très abondante, et d'une belle variété. Malgré des figures d'un style aussi pur que sa fameuse Diane, ce que nous admirons le plus, c'est l'incomparable série de portraits qu'il nous a laissés. Ils font revivre des personnages illustres, et admirer une maîtrise d'exécution incomparable. Houdon a fixé l'image de la vie qui passe ; et cette image se trouve être le visage même de l'histoire.

DIDEROT, par Houdon. (Louvre.) *Photo Hachette.*

Voici *Diderot*. La tête est dressée sur le cou, aux écoutes, l'œil vif, la bouche tendue, mobile, prête à parler. — Diderot disait lui-même que la tête d'un Langrois était sur ses épaules comme le coq sur un clocher, prête à tourner à tout vent. Le buste de Houdon n'est pas pour contredire le propos de son modèle. Rapprocher ce buste de l'encyclopédiste du portrait de son cher ami d'Alembert (voir page 45), tel que l'a peint le pastel de La Tour. La terre de Houdon est aussi vivante et mobile que la peinture. — Ces philosophes discutaient si bruyamment, que la maîtresse de maison devait les faire taire.

A son tour *J.-J. Rousseau* est venu poser devant *Houdon*. — Il était âgé alors ; — son visage vieilli est d'expression ombrageuse. — Les sourcils sont contractés et la bouche amère. — Et pourtant on reconnaît bien encore sous la maussaderie du misanthrope les traits aimables qui expliquent plusieurs aventures de sa jeunesse. — Houdon n'était qu'un sculpteur attentif à bien observer les traits de son modèle. Mais ses doigts qui modelaient la glaise nous disent avec autant de clarté que les mots : cet homme a aimé les plaisirs avant d'être un sermonneur morose.



J.-J. ROUSSEAU, par Houdon. (Genève.) *Photo Hachette*

Houdon est avant tout un modeleur, un pétrisseur de glaise ; il aime cette technique parce qu'elle est, plus que toute autre, docile aux plus légères pressions du pouce, c'est-à-dire aux plus fines impulsions de la pensée. Il y a dans ce travail de la terre une sorte d'impressionnisme, une rapidité d'exécution qui permet de suivre la nature dans sa mobilité. On peut ainsi fixer la vie sans la figer, saisir cette expression fugitive du visage enfantin et la mollesse élastique de la chair jeune. Le bronze durcit les arêtes et le marbre émousse, estompe et aveulit.

LE JEUNE BRONGNIARD, par Houdon. (Louvre.) *Photo Hachette.*

Ces deux têtes d'enfants, les enfants Brongniard, sont parmi les plus jolies réussites de la sculpture. Cet âge dont les traits sont encore peu affirmés, dont l'œil est si vif et l'expression si incertaine supporte mal les traductions de la dure matière. Mais comme le métier léger du modeleur a su rendre l'ingénuité émerveillée de cette mignonne enfant et comme il a bien posé la tête ronde sur ces épaules étroites et ce petit torse. Tout en restant un pur sculpteur, Houdon a traduit par le modelé des qualités de coloris : les yeux clairs, les cheveux blonds.

LOUISE BRONGNIARD, par Houdon. (Louvre.) *Photo Hachette.*

LE VOLTAIRE DE HOUDON

La sculpture du XVIIIe siècle aborde un thème nouveau, qui s'est développé prodigieusement au siècle suivant : la statuaire des grands hommes, la glorification par l'image sculptée. Reprise d'un culte qui remonte aux anciens. Déjà les princes de la Renaissance l'avaient remarquée. Le XVIIIe siècle, l'admiration publique a décerné par souscription à Voltaire deux fois l'immortalité du marbre.

Voltaire, de son vivant, a connu ce culte par la statuaire qui avait jusqu'alors été réservé aux dieux, aux saints et aux rois. A deux reprises, ses traits ont été fixés dans le marbre, par Pigalle et par Houdon. La statue de Houdon est populaire. Celle de Pigalle (à la Bibliothèque de l'Institut), quoique très habile, est un peu ridicule. Pigalle a sculpté un Voltaire tout nu, un squelette dans sa peau. Le sculpteur s'est conformé aux principes de la statuaire classique qui ne connaît que le nu héroïque ou la draperie antique. C'est là le grand problème posé par cette statuaire de figures modernes. Comment la sculpture traitera-t-elle le costume ? La question a beaucoup préoccupé le siècle suivant. Au XVIIIe siècle, Pigalle sculptait un écorché et Houdon enveloppe son Voltaire d'une large et souple draperie qui peut, à la rigueur, passer pour une robe de chambre. — Elle ennoblit la silhouette sans cacher l'attitude de ce corps maigre, cassé, tassé dans son fauteuil et qui ne laisse sortir de la large robe que les deux mains décharnées, agrippées aux bras du siège, et la vieille tête toute plissée d'ironie et de malice. — Voilà donc le « hideux sourire » que Musset interpellait non sans emphase. — C'est en effet une bien redoutable intelligence que révèlent ces yeux aigus et ces lèvres minces.

VOLTAIRE, par Houdon (Comédie-Française, Paris.) *Photo Hachette.*

Il est admirable que l'on puisse ainsi en taillant du marbre nous mettre en présence d'un esprit et rendre visible une pensée en pleine action.

XI. PARIS ET LA PROVINCE AU XVIIIe SIÈCLE

Le XVIIIe siècle a fait plus que nul autre pour l'aménagement des villes de France. C'est sous Louis XV et Louis XVI qu'elles ont vraiment commencé à prendre leur physionomie actuelle. L'art roman, trop ancien et surtout rural, compte peu dans nos villes. La Renaissance a plus travaillé pour les châteaux que dans les cités. Le XVIIe siècle a été absorbé en partie par Versailles. Restent l'époque gothique, dont les cathédrales dominent encore nos agglomérations urbaines et le XVIIIe siècle qui vit quelquefois s'édifier des quartiers sur un plan d'ensemble.

Cette architecture du XVIIIe siècle est d'ailleurs l'héritière fidèle du style Louis XIV ; c'est dire qu'elle continue l'art de la Renaissance, l'adaptation des ordres antiques à la décoration des édifices modernes. Ainsi multiplie-t-elle sur les façades les nobles colonnades, comme avait enseigné à le faire Cl. Perrault. Mais il est incontestable que les architectes du XVIIIe siècle, en particulier, Gabriel à Paris, Louis à Bordeaux, ont dépassé leurs aînés dans l'art d'ajuster la pierre et de dessiner d'élégants édifices.

Il est en particulier deux sortes de transformations par lesquelles les architectes du XVIIIe siècle ont donné plus d'agrément et de beauté aux villes. D'abord, ils ont dans beaucoup de cités tracé de belles places régulières, encadrées de façades dessinées sur un même plan ; la plupart du temps, sur ces places se dressait une statue royale. De plus ils ont décidément rasé les vieux remparts, inutilisables et gênants, et aménagé de belles promenades sur l'espace ainsi libéré.

Les villes, à leur tour, suivent l'exemple de Versailles, et joignent l'architecture des parcs à celle des palais, les feuillages et la pierre.

Cette transformation qui, à la fin du moyen âge, transforme le château forteresse en un château de plaisance, on l'observe aussi dans les villes de France, depuis que les frontières de Louis XIV et de Vauban ont rendu inutiles les fortifications à l'intérieur du royaume.

Comme les anciens châteaux-forts, les villes fortes s'ouvrent à la nature.

LES PALAIS SUR LA PLACE DE LA CONCORDE, A PARIS, par Gabriel.

Photo Hachette.

HOTELS PARISIENS

Paris avait été un peu abandonné pendant que Versailles prospérait. Cependant, la municipalité avait construit des places pour encadrer des statues royales, (place des Victoires, place des Conquêtes) ; le roi avait fait élever la colonnade du Louvre et il avait construit les Invalides. Mais la capitale du royaume doit beaucoup plus aux règnes de Louis XV et de Louis XVI qu'à celui du grand roi.

En dehors des monuments publics fort nombreux, le XVIII^e siècle a vu construire des rues entières qui depuis n'ont pas changé d'aspect mais surtout la noblesse et la riche bourgeoisie firent élever des hôtels privés, qui restent dans le Paris contemporain les plus belles demeures privées de la capitale. La plupart de ces hôtels se rencontrent dans le faubourg Saint-Germain et le faubourg Saint-Honoré; ils alignent leurs portes cochères sur des rues étroites, mais ils présentent une façade à colonnes sur de profonds jardins. Ces hôtels sont utilisés aujourd'hui par les ministères, les ambassades, la Chambre la Présidence de la République. En général leur aménagement intérieur, d'une riche élégance, a été respecté, boiseries sculptées et panneaux peints. La Révolution a donné au service de la nation les plus belles demeures des classes dépossédées. En général ces hôtels s'élevèrent dans l'ouest de Paris; les hôtels du XVII^e siècle, plus nombreux dans le quartier du Marais, n'ont pas eu une destinée aussi heureuse; ils ont en général été envahis par le petit commerce, et leur vieille noblesse a eu beaucoup à souffrir de cette déchéance. Cependant, dans ce quartier, l'*Hôtel de Soubise*, du temps de la Régence, a été sauvé par sa particulière beauté et parce qu'il est devenu le Palais des Archives nationales. Parmi les monuments publics construits au XVIII^e siècle, il faut d'abord compter les deux palais de la place de la Concorde, ancienne place Louis XV (voir page 52). Ils devaient servir de décor de fond à la nouvelle place, au milieu de laquelle s'élevait la statue équestre de Louis XV, par Bouchardon. Cette place continue la série des places royales construites successivement pour Louis XIII, Louis XIV et Louis XV. Les colonnades de la Concorde, dessinées par Gabriel, continuent l'architecture décorative de Le Vau et de Claude Perrault : celle de la colonnade du Louvre. Elles composent un des plus beaux sites urbains qui soient au monde. — Gabriel, qui fut un des meilleurs architectes de notre époque classique, est également l'auteur de l'École militaire; dans la plaine de Grenelle, où ils pouvaient se déployer librement, des édifices comme les Invalides et l'École militaire ont déterminé la construction de vastes quartiers sur un plan régulier.

ANCIEN HOTEL DE SOUBISE, PALAIS DES ARCHIVES PARIS *Photo Hachette.*

ÉCOLE MILITAIRE, PARIS *Photo Hachette.*

NANCY

Ce sont toutes les villes de province qu'il faudrait parcourir à la recherche des monuments du XVIIIe *siècle. Dans l'est, Reims, Strasbourg, Metz, Nancy. Cette dernière ville surtout reste à jamais marquée par l'élégance spirituelle du* XVIIIe *siècle. C'était la capitale viagère du roi Stanislas, le beau-père de Louis XV. Des deux attributs de la royauté, faire la guerre, construire, il n'a possédé que le second.*

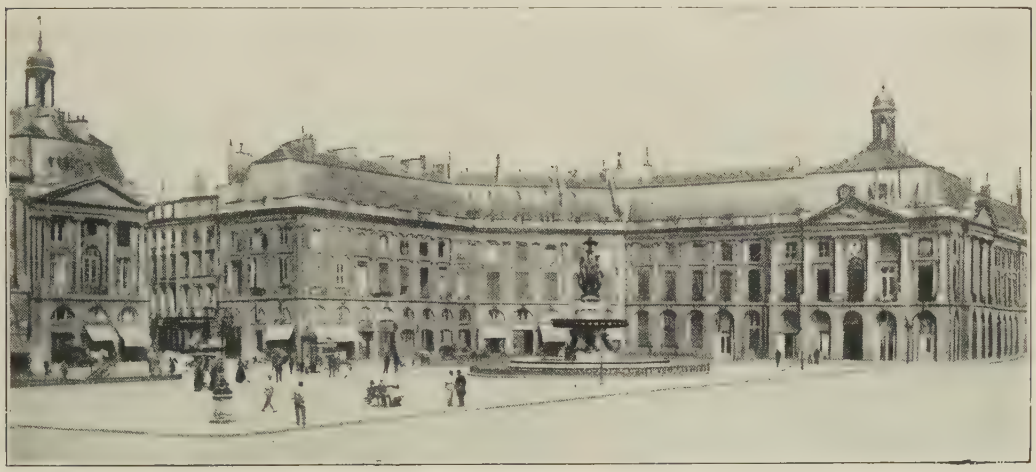
PLACE STANISLAS. — NANCY *Photo Hachette.*

C'est l'architecte *Heré* qui réalisa les projets du roi Stanislas. Il traça le plan régulier de plusieurs places qui composent un ensemble urbain d'une belle unité et cependant d'une variété tout à fait pittoresque. Il a pu tracer son plan régulier d'une ville nouvelle, parce qu'il la plaçait sur un terrain libre, à côté de l'ancienne cité des ducs de Lorraine. Ainsi, la ville classique a-t-elle pu naître et se développer sans détruire la ville antérieure. — Des façades majestueuses encadrent une vaste place, tout en laissant au regard la faculté de s'évader par-dessus des pavillons plus bas, ou au fond de perspectives adroitement ménagées. — Le plan est ingénieux et l'architecture fort coquette, plus ornée que celle des architectes parisiens du même temps. A Paris, l'architecture a conservé une simplicité plus sévère. Héré est plus fleuri, d'une élégance moins simple que Gabriel ou que Louis. — Enfin, à Nancy, le décor de pierre est complété par les célèbres grilles en fer forgé de Lamour, qui attachent aux façades leur riche et capricieux dessin de fer; on voit par l'exemple ci-contre comment les courbes du fer forgé savent concilier les caprices de la rocaille et la belle ordonnance des ordres classiques. — Depuis l'époque gothique, l'art du fer forgé n'avait jamais rencontré de style qui lui fût plus favorable que les fantaisies de la rocaille. Les balcons forgés dans ce siècle suffisent à donner de l'élégance aux plus modestes façades.

FONTAINE DE NEPTUNE. — NANCY
Photo Hachette

BORDEAUX

Les villes de province les plus riches dépouillèrent leur aspect médiéval pour montrer de belles façades et faire admirer la noblesse et l'élégance du style classique qui venait de s'affirmer en France. Beaucoup de ces villes ont conservé un souvenir reconnaissant pour le gouverneur ou l'intendant et l'architecte qui ont présidé à ces transformations. Elles lui ont consacré une place, une promenade ou même une statue.



PLACE DE LA BOURSE. — BORDEAUX *Photo Hachette.*

MALGRÉ les désastres de notre politique coloniale, le XVIII^e siècle fut un temps de grande activité maritime. C'est alors que le peintre Joseph Vernet, le plus populaire de nos paysagistes, suivait le littoral pour peindre la série fameuse des ports de France. Les villes, à cette même époque, se mettaient en frais pour présenter à l'Océan des façades de gala, où se rencontre, comme toujours, l'ordonnance de nos palais classiques, un souvenir du Louvre ou de Versailles. Saint-Malo n'a pas pu abattre ses remparts, mais Lorient, Nantes et surtout Bordeaux présentent de beaux exemples d'architecture et d'urbanisme de style Louis XV et Louis XVI. — *Bordeaux* reste une ville d'une aimable et très pure élégance pour avoir fixé sa physionomie moderne au temps de la plus belle architecture française. L'intendant Tourny et surtout l'architecte *Louis* ont attaché leur nom à cette édification d'une ville de style Louis XVI. — Sur les quais, le long de la Garonne, plus d'un kilomètre de façades en belles pierres appareillées, égayées de mascarons et de coquilles; — la place de la Bourse, ancienne place Royale — et surtout le *Grand-Théâtre*, qui est assurément un des plus beaux monuments de France. — Pour qui veut admirer une architecture parfaite, c'est-à-dire une harmonieuse adaptation de la parure et de l'utilité, un bel équilibre de l'ensemble et, dans le détail, un ajustement parfait de pierres bien taillées, il n'est qu'à regarder l'image de cet escalier du théâtre de Bordeaux, chef-d'œuvre de l'architecte Louis.

ESCALIER DU GRAND THÉATRE BORDEAUX *Photo L'Architecte.*

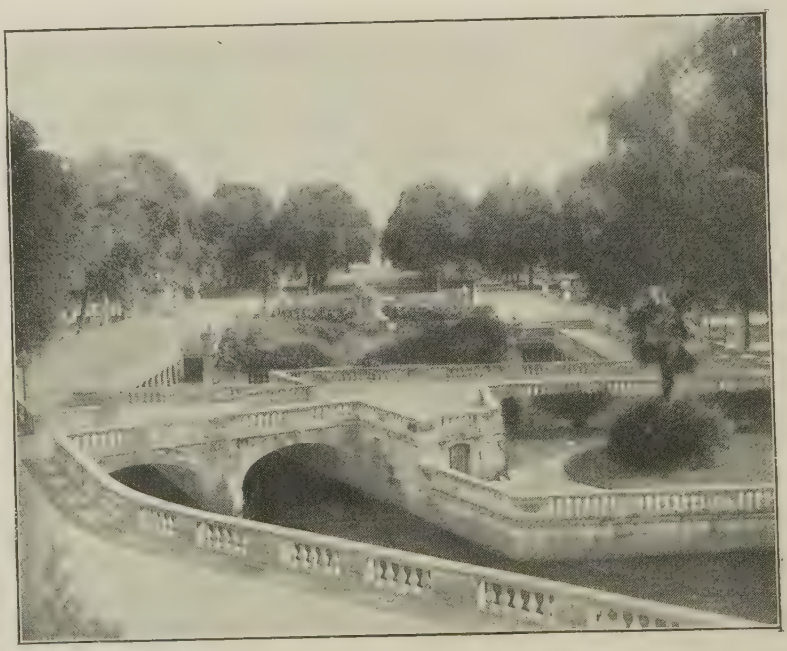
MONTPELLIER, NIMES

Les villes méridionales, les anciennes cités du Languedoc et de Provence ont aussi participé à cette accommodation au style classique moderne. Chacune de ces villes conserve sa physionomie originale, tout en adaptant son site, ses ruines, ses monuments antiques aux élégances de l'architecture nouvelle. Toutes ont au moins construit un bel hôtel de ville, où la grâce Louis XV adoucit d'un sourire la gravité classique.

CHATEAU D'EAU DU PEYROU
MONTPELLIER *Photo Neurdein.*

LA plupart des villes méridionales se glorifient de quelque monument à la mode classique. Le Capitole de Toulouse est illustre. Arles, Avignon. Aix ont aussi exprimé, par l'architecture, des ambitions municipales. Dans toutes les cités qui conservent des ruines antiques, des églises ou des palais du moyen âge, le XVIII^e siècle tient une place honorable. — Montpellier et Nîmes sont fiers surtout de leurs promenades publiques. — *Montpellier* étouffait dans ses remparts ; une colline achevait de l'emprisonner. On eut l'idée de la transformer en promenade. Elle devint une esplanade du haut de laquelle on peut admirer un magnifique panorama. Mais cette esplanade restait nue et triste ; alors on y établit un château d'eau auquel aboutit un long aqueduc, réduction élégante du Pont du Gard. — Au milieu du bassin s'élève un charmant pavillon. — Ainsi l'ingénieuse utilisation d'un accident naturel a créé une promenade d'une originalité tout à fait imprévue, le Peyrou, objet de la fierté très légitime des Montpelliérains.

LA *Fontaine de Nîmes* est une heureuse adaptation d'un site naturel, la source du dieu Nemausus. — Les eaux sortent du rocher, abondantes et limpides. — Les architectes ont aménagé une série de bassins pour les recueillir ; — quelques-uns remontent à l'antiquité ; — d'autres ont été reconstruits et décorés sur les plans de Le Nôtre ; — ce décor d'eau vivante et de fine architecture a été achevé au XVIII^e siècle. — se détachant sur le fond de verdure de la colline, où s'élève toujours la vieille tour Magne, la Fontaine est une des plus belles promenades de France. — Ce terrain accidenté, cette abondance des eaux ont manqué à Versailles.



LE JARDIN DE LA FONTAINE, NIMES

Photo Espérandieu.

XII. LES ARTS DÉCORATIFS FRANÇAIS AUX XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES

Le meuble est si intimement mêlé à notre existence qu'il n'est pas de témoin plus instructif sur la manière de vivre des générations successives. On peut le faire parler. De même que l'architecture nous instruit sur l'histoire publique, le meuble nous renseigne sur la vie privée.

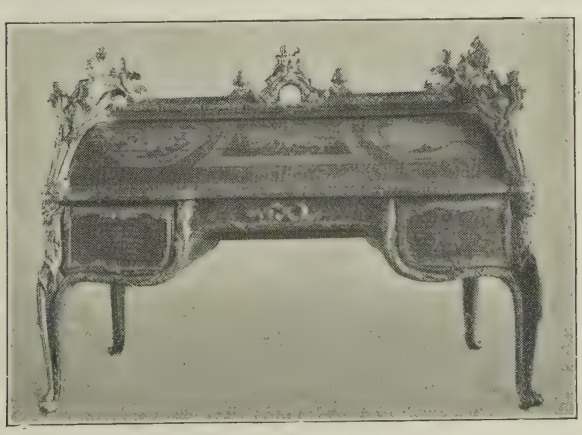
Au lendemain de la Renaissance, l'art du meuble n'a pas, pour ainsi dire, son indépendance. Ce sont encore les charpentiers qui le fabriquent ; c'est l'architecture qui donne le style général ; la sculpture fait jouer sur le bois l'ornementation à la mode.

MEUBLE LOUIS XIV
par Boulle. (Louvre.) *Photo Hachette.*

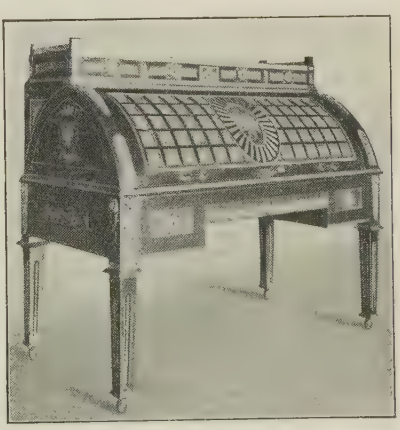
Mais au XVII^e siècle, c'est un art tout à fait à part que celui des meubles. Il a son style propre, il traite des matières qui ne sont ni celle du charpentier, ni celle de l'architecte.

Le XVIII^e siècle a vu naître un nombre extraordinaire de variantes du siège, de la table et du coffre. Dans sa variété, le meuble se développe avec logique. Les meubles anciens se classent aisément par génération. Ceux du même temps se ressemblent. Pour la commodité, on les désigne par le règne auquel ils appartiennent : Louis XIII, Louis XIV, Régence, Louis XV, Louis XVI, désignations approximativement exactes ; elles s'appliquent surtout à la classe aristocratique, au meuble de luxe, mais le meuble plus simple, bourgeois, populaire ou rustique, suit en gros la mode fixée par les grands ébénistes de la Cour et de la capitale.

COMMODE RÉGENCE
par Cressent. (Louvre.) *Photo Hachette.*



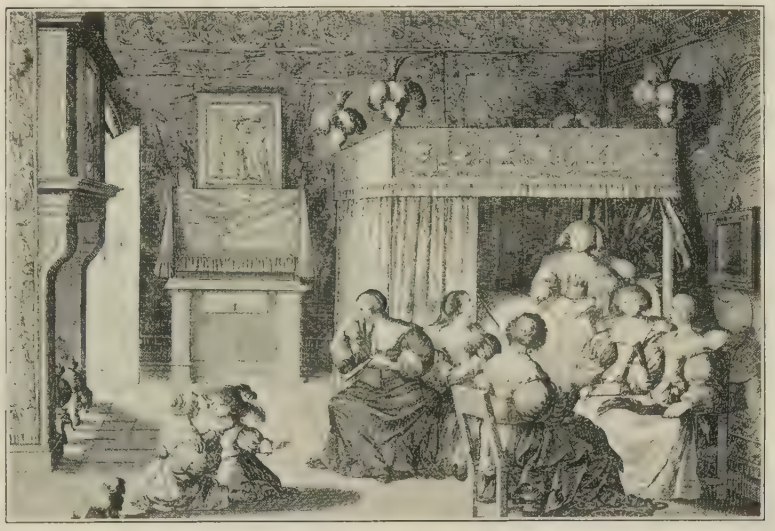
BUREAU LOUIS XV, par J.-F. Oeben, J.-H. Riesener, et Duplessis. (Louvre.) *Photo Hachette.*



BUREAU LOUIS XVI, par Roetgen. (Louvre.) *Photo Hachette.*

LE STYLE LOUIS XIII

Au commencement du XVII^e *siècle, l'art décoratif — l'art du meuble et de l'ornementation intérieure — n'est pas encore adapté aux besoins de l'existence bourgeoise. Les huchiers qui fabriquent les meubles pratiquent le métier de charpentier et de sculpteur sur bois. Quelques buffets d'une grande richesse mais point de sièges souples, légers, pratiques. Pour la décoration murale, la peinture ou la tapisserie.*



LA VISITE A LA CONVALESCENTE, par A. Bosse.
Photo Hachette.

Un intérieur bourgeois à Paris, sous la régence d'Anne d'Autriche, d'après une gravure d'*A. Bosse*. — Murs revêtus de tapisseries. — Simplicité des meubles. — Quelques chaises d'un travail de menuiserie sans prétention. — Le lit est enclos dans sa cage de rideaux. — Le plan des appartements ne distingue pas encore le salon de réception et les chambres réservées à l'intimité. Il en était de même au Louvre dans l'appartement du roi et de la reine. Ce sont les paravents et les tentures qui cloisonnaient ces vastes salles, dessinées sur un plan encore très simple.

Salon de l'Hôtel Lauzun. — Au XVII^e siècle, des hôtels privés ont été construits en grand nombre à Paris, surtout dans le quartier du Marais et dans l'Ile Saint-Louis. La plupart d'entre eux ont disparu ou ont perdu leur caractère de luxueuse demeure. — La décoration intérieure de l'*Hôtel Lauzun* nous montre l'alliance du bois sculpté, du stuc, de la peinture. — Les meubles alors étaient en harmonie avec cette ornementation compacte, un peu lourde et sévère. La décoration lourde et dispendieuse, comporte la tapisserie, le bois sculpté. Dans son ensemble, l'ornementation dépend étroitement de l'architecture.

SALON DE L'HOTEL LAUZUN. — PARIS
Photo Hachette.

LE STYLE LOUIS XIV

C'est au cours du XVII^e siècle que l'on voit l'architecture commencer l'aménagement de la maison et de l'appartement modernes. Il s'agit d'habiller la muraille intérieure — boiserie, peinture, tapisserie, papier — et d'éviter le contact de la maçonnerie. D'autre part, un art s'est constitué qui a créé, perfectionné toute une famille de meubles de mieux en mieux adaptés à notre agrément et à nos besoins.

LA Manufacture des *Gobelins* a été agrandie, réorganisée par Colbert pour fournir de mobilier utile les demeures royales et en particulier Versailles. Le Brun, qui était le directeur de cette Manufacture, sous prétexte d'une visite royale, nous montre les artisans empressés à présenter leurs œuvres : — tentures, tables d'émail, trépieds ciselés, vases, plats d'argent ; au fond la tapisserie du passage du Granique, l'innombrable et fastueux mobilier destiné à la décoration de la Galerie des Glaces. — Sauf les tentures, la plupart de ces meubles ont disparu, envoyés à la Monnaie — il y en avait en argent massif — dans les années de détresse financière à la fin du siècle.

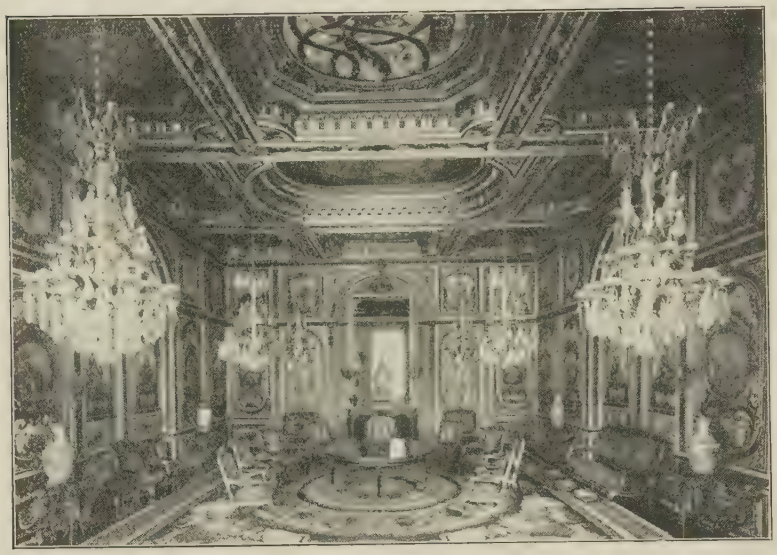
LOUIS XIV VISITANT LES GOBELINS, par Le Brun. (Tapisserie.)
Photo communiquée par la Manufacture des Gobelins.

GALERIE D'APOLLON. (Louvre.)
Photo Hachette.

LA galerie dans les palais et hôtels, était la salle de gala. — *La Galerie d'Apollon*, au Louvre, dans son ensemble, date de Le Brun, bien qu'elle n'ait été achevée que beaucoup plus tard. — Son nom vient des thèmes mythologiques du plafond, encore des allégories en l'honneur de Louis XIV. — Cette décoration annonce celle de la Galerie des Glaces de Versailles (voir page 15). Ces boiseries sculptées et dorées imposent des meubles d'une extrême richesse : les cabinets de Boulle (voir page 57), d'une technique savante, de matières précieuses et compactes.

LE STYLE LOUIS XV

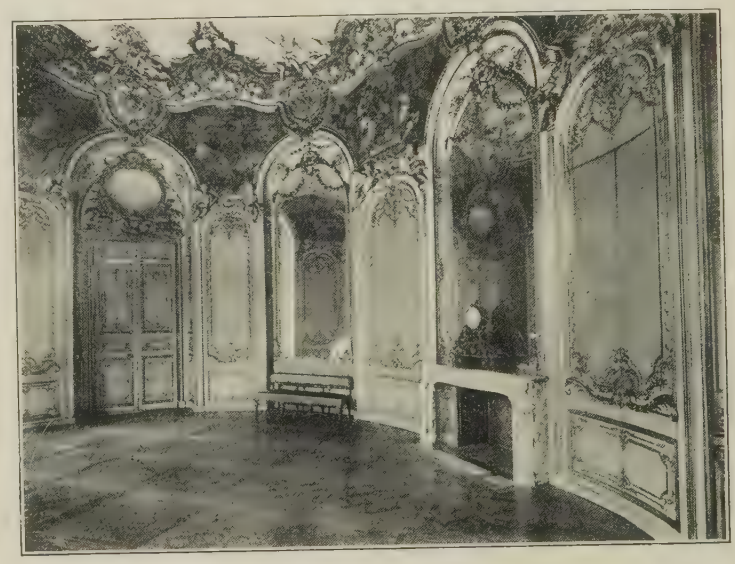
L'art décoratif au XVIII^e *siècle s'est nettement affranchi de l'architecture. Jusqu'alors ce sont les façades de pierre, le jeu des ordres antiques qui commandaient plus ou moins l'ornementation intérieure. A Versailles, le marbre dominait encore. Les ébénistes ont alors remplacé les architectes ; leur style, la souplesse, la finesse de leurs moulures, contraste avec le dessin rigide de la pierre et des ordres grecs.*



SALON DU CONSEIL A FONTAINEBLEAU *Photo Hachette.*

DANS ce *salon Louis XV* du *Palais de Fontainebleau*, la décoration spirituelle de Boucher vient égayer la solidité puissante de l'architecture, qui date de la Renaissance. — Sous ce plafond aux caissons d'une ferme géométrie et qui rappellent encore les fortes solives des châteaux gothiques, les panneaux sont ornés des gentillesses du plus spirituel des peintres ; — les fauteuils accueillants du temps de Louis XV font cercle sur le tapis de la Savonnerie, autour de la table du Conseil des Ministres. Par leur style ils paraissent affranchis de toute sujétion architectonique.

PAR ce *salon de l'Hôtel Soubise*, qui date du temps où la décoration de mode rocaille était à son apogée, on voit bien à quelle tendance générale obéissait alors le style décoratif; il tordait les lignes et par tous les moyens s'efforçait d'éviter la rigidité et la symétrie géométriques. Si l'on compare cette décoration et l'architecture de l'hôtel (voir page 53, la façade de l'édifice), il apparaît que le style des ébénistes s'était affranchi de celui des architectes. Mais bientôt la fantaisie ornementale s'est assagie. La raison française a modéré cette exubérance capricieuse. Une acquisition définitive a pourtant été conservée dans la décoration domestique : le goût de la lumière. — Panneaux de tons clairs ; — plafond blanc ou peint seulement de tons légers comme le ciel et traversé de rares figures volantes ; — la peinture est sacrifiée à la lumière ; — des glaces réfléchissent la clarté des fenêtres.

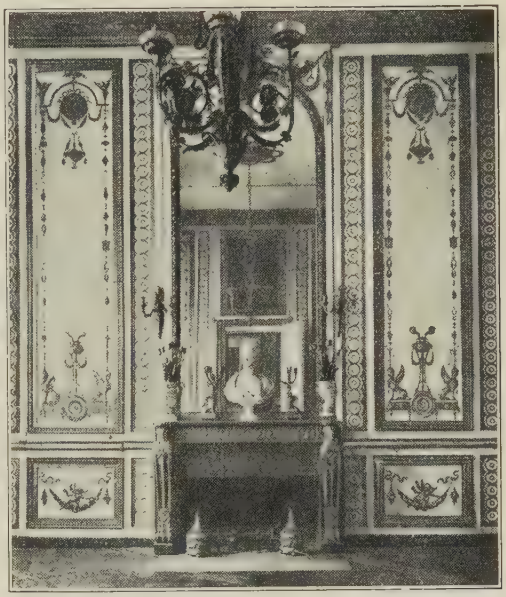


SALON A L'HOTEL SOUBISE, PARIS *Photo Hachette.*

LE STYLE LOUIS XVI

Mais si les ébénistes et les ciseleurs du bronze ont dû s'affranchir de la simplicité rigide de l'architecture, si parfois, surtout en Italie et en Allemagne, l'architecture a subi l'influence des formes tourmentées et capricieuses de la rocaille, la raison française n'a pas manqué de faire accepter sa discipline même aux matières qui, comme le bois sculpté et le bronze ciselé, se prêtent aux plus capricieuses fantaisies.

Il suffit de comparer ce *salon de Marie-Antoinette* avec le salon précédent de l'Hôtel Soubise pour comprendre comment, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, les caprices de la rocaille se sont assagis, les lignes se sont calmées, la droite a retrouvé sa primauté. D'où une impression d'équilibre, de calme, de repos. Comparer aussi (page 57) le bureau Louis XV et le bureau Louis XVI. Cependant le style conserve les meilleures conquêtes de l'âge antérieur : l'élégance, l'esprit, la commodité, la gaieté. Les proportions du meuble, les « canons » de l'art décoratif sont si heureusement adaptés à nos besoins et à notre raison, que, malgré les transformations inévitables de tout ce qui vit, le style décoratif de notre temps observe encore l'essentiel de la grammaire ornementale de la fin du XVIII^e siècle. On dirait que le meuble a atteint alors cette perfection qui résulte d'un équilibre entre la matière et nos besoins, entre les lois de la mécanique et les inclinations de notre goût. — Le style Louis XVI présente dans la décoration et le mobilier une élégance aussi pure que l'architecture et plus aimable encore, comme il convient. — Ce moment qui donne le sentiment d'une sorte de perfection ne fait d'ailleurs qu'une transition, un passage entre les fantaisies capricieuses du style Louis XV et la sévérité affectée, pédante du style Empire. La ligne de démarcation est impossible à tracer entre ces deux époques.



SALON DE MARIE-ANTOINETTE
à VERSAILLES

Hameau du Petit-Trianon. — Cependant que la raison classique ramenait dans sa discipline la fantaisie des décorateurs, dans l'architecture des jardins, c'est la réaction inverse qui s'observe. La géométrie des parcs de Le Nôtre semble faire violence à la liberté de la nature et l'on évite alors la régularité pour imiter l'imprévu du paysage naturel. C'est le « parc anglais » opposé au « jardin à la française ». On croit ainsi « revenir à la nature ». — Dans le parc de Trianon, Hubert Robert, un peintre, a construit un hameau qui est un délicieux décor d'opéra comique. — C'est là, dit-on, que rêvait Marie-Antoinette quand Paris vint chercher la monarchie à Versailles, le 6 octobre 1789.

HAMEAU DU PETIT TRIANON *Photo Hachette.*

TABLE DES MATIÈRES

I. Paris sous Henri IV et Louis XIII : Le Louvre 1

II. Poussin et Claude Lorrain 7

III. Versailles 12

IV. La Flandre : Rubens.. 17

V. La société hollandaise d'après les peintres du XVII[e] siècle .. 22

VI. Rembrandt 27

VII. L'Espagne : Vélazquez, Murillo. 32

VIII. La Régence : Watteau 37

IX. Paris sous Louis XV : Chardin, La Tour 42

X. Sculpteurs du XVIII[e] siècle 47

XI. Paris et la Province au XVIII[e] siècle.. 52

XII. Les arts décoratifs français aux XVII[e] et XVIII[e] siècles .. 57

Imp. de Vaugirard, H.-L. Motti, Dir., impasse Ronsin, Paris 1929

Rubens

1577 1640

PAR LOUIS HOURTICQ

PROFESSEUR A L'ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS

Un volume in-8° jésus, avec 130 reproductions de l'œuvre du peintre.
Broché.. .. .. 30 francs. Cartonné .. .. 40 francs.

HACHETTE

Imp. de Vaugirard. Paris 1929

LOUIS HOURTICQ

XIXème SIÈCLE

IMAGES COMMENTÉES

LIBRAIRIE HACHETTE

A LA MÊME LIBRAIRIE

DANS LA MÊME COLLECTION :

LA RENAISSANCE. Classe de 3e. 1 volume.
XVIIe et XVIIIe SIÈCLES. Classe de 2e. 1 volume.

LOUIS HOURTICQ
MEMBRE DE L'INSTITUT
PROFESSEUR
A L'ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS

DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

ALBUM D'IMAGES COMMENTÉES

A L'USAGE DE LA CLASSE DE PREMIÈRE
DE L'ENSEIGNEMENT SECONDAIRE

Photo Hachette.

LE BOIS SACRÉ, fragment,
par
Puvis de Chavannes (Lyon).

II
20

BRAIRIE HACHETTE
79, boulevard Saint-Germain, PARIS

AVERTISSEMENT

Cet album d'images commentées sur l'art français du XIX^e^ siècle vient rejoindre et continuer les deux précédents qui présentaient l'art d'Europe depuis la Renaissance. Pas plus que ses aînés il ne prétend être complet.

On remarquera aisément qu'il s'en dégage une impression fort différente de la sérénité des arts plus anciens. L'art contemporain apparaît moins discipliné, moins apaisé, voire combattif. Cela n'est pas dû seulement à ce que nous le voyons de trop près pour que la perspective aérienne puisse en effacer les disparates.

Cet " esprit de nouveauté ", que les gouvernements du siècle se sont usés à contenir, souffle aussi dans le monde des formes et des couleurs. Jamais la vie des arts n'a été dominée par une lutte aussi vive de la tradition et de la révolution. Depuis qu'ils savent que la terre tourne, les hommes trouvent qu'elle ne tourne pas assez vite.

Ce n'est donc pas avec la même disposition d'esprit que nous regardons naître la beauté contemporaine et que nous apportons notre culte aux vieux chefs-d'œuvre de nos musées. Ceux-ci se révèlent, illuminés par le prestige d'une longue admiration ; il serait vain d'y résister puisque notre sensibilité esthétique n'est et ne peut être que le bénéfice de leur fréquentation.

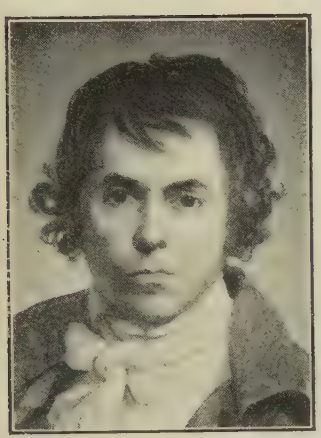
L'art contemporain se présente sans l'autorité de la tradition. Tandis que les artistes, tendus vers la nouveauté, accentuent leurs divergences, notre curiosité court à tous, mais nos prédilections hésitent à se fixer. L'histoire n'a plus guère à nous enseigner ; alors on se tourne vers l'esthétique.

Mais l'esthétique est une discipline capricieuse qui joue de concepts mal définis et de mots incertains. Ce petit livre aborde timidement à cette rive dangereuse. Son esthétique tient en quelques remarques de bon sens. Puisque les arts plastiques sont des métiers qui traitent des matières pour en tirer un agrément, puisque les arts d'imitation sont à l'image de la vie, il faut faire confiance à la beauté qui se fonde sur la probite technique et sur les certitudes de la nature.

L. H.

Tous droit de reproduction, de traduction
et d'adaptation, réservés pour tous pays.
Copyright by Librairie Hachette 1928.

Dix-Neuvième Siècle



DAVID, par lui-même
(Louvre)
Photo Hachette.

I. LA RÉVOLUTION ET L'EMPIRE, D'APRÈS L'ŒUVRE DE DAVID

La génération qui a détruit l'ancien régime et fait la France moderne a également transformé l'art français. La révolution artistique avait précédé la révolution politique. Le peintre Louis David, le chef incontesté de cette école, a même été député à la Convention, au titre de son talent, et l'on n'a pas manqué d'assimiler l'esthétique du peintre aux théories politiques de son ami Robespierre.

Les deux doctrines dérivaient en effet du même esprit classique, du même idéalisme systématique, de la même rhétorique stoïcienne.

Louis David (1748-1825), parisien élevé dans l'atelier de Boucher, est allé à Rome et en est revenu adversaire de l'art galant et spirituel du style Louis XV : tendance qui correspondait au goût public à la veille de la Révolution ; d'où le succès de peintures austères comme *Le Serment des Horaces* et *La Mort de Socrate*. David professait alors que l'art moderne ne peut que recommencer l'art antique et que le peintre doit prendre ses modèles dans les musées de sculpture gréco-romaine.

La Révolution puis l'Empire ramenèrent cette esthétique archéologique vers les événements contemporains. David dut abandonner parfois Romulus et Léonidas pour Marat et Napoléon. Son idéalisme le servit ; car au lieu de n'être que l'historien anecdotier de son temps, David a conçu des compositions, exécuté de grandes peintures qui sont d'une élévation de vue exceptionnelle chez ceux qui sont mêlés aux événements qu'ils racontent. Habitué à chercher « l'idée », à la manière de Poussin, il donne au *Serment du Jeu de Paume* et au *Sacre* non seulement la majesté historique, mais la profondeur d'une philosophie de l'histoire.

Et pourtant ce n'est pas un idéaliste abstrait. Il peint d'après nature, sans grande verve sans doute, mais avec une probité solide. Et ce naturalisme l'a sauvé des dangers de son esthétique.

L'équipe de beaux peintres qui reconnaissaient en lui leur chef grandit sa personnalité en amplifiant son rôle.

BONAPARTE, par David.
Coll. de Mme la duchesse de Bassano
Photo Hachette.

DAVID ET L'ANTIQUITE

Depuis la Renaissance, l'art européen n'avait jamais cessé de voir dans les monuments de l'antiquité — architecture et sculpture — des modèles à imiter. Mais pourtant la vie moderne détournait parfois les artistes de ce culte archéologique. Ce n'était qu'infidélité temporaire ; la religion de l'antique finissait toujours par reprendre sa prépondérance. David en fut le prêtre intransigeant.

LE SERMENT DES HORACES. (Louvre.) *Photo Hachette.*

C'est par ce tableau du *Serment des Horaces* que David, au Salon de 1784, proclamait sa rupture avec l'art spirituel et galant, dérivé de Boucher. La peinture est austère par le sentiment comme par l'exécution. — Sévérité de l'architecture; nudité de la pierre grise; symétrie rigoureuse.— Les figures, dans cette architecture toscane, sont comme des statues dans une galerie d'antiques. — Clarté de la disposition : au centre, le vieil Horace tend les glaives à ses trois fils ; exaltation de son patriotisme ; — à gauche, les trois frères, un seul sentiment, un même geste, — le serment de vaincre ou de mourir ; rigidité et parallélisme des attitudes ; — à droite, la douleur des femmes : mère, sœur, épouse. — Il est visible que David s'est inspiré de la tragédie de Corneille. Le même stoïcisme anime ces deux œuvres romaines.

La Mort de Socrate appartient à la même inspiration. On y reconnaît encore l'influence de la statuaire, mais aussi la manière d'associer la plastique et la pensée déjà pratiquée par Nicolas Poussin.— Socrate, au moment de mourir, enseigne que l'âme est immortelle ; — d'une main négligente, il va prendre le poison, tandis que l'autre main, l'index levé, continue la démonstration et désigne le séjour des âmes immortelles. — Les disciples qui l'écoutent sont partagés entre l'attention et le désespoir.

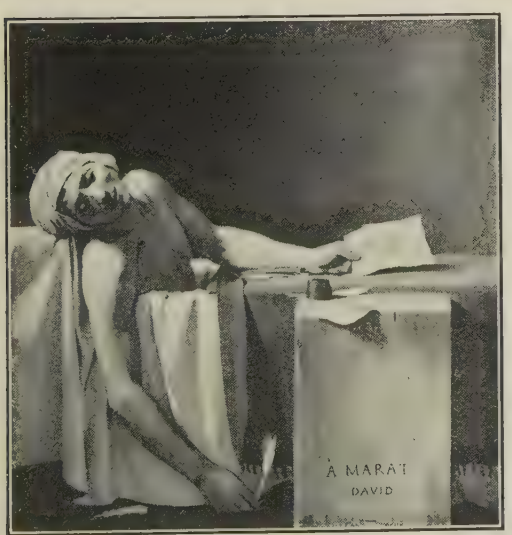
LA MORT DE SOCRATE. *Photo Hachette.*

DAVID ET LA RÉVOLUTION

David fut un révolutionnaire farouche : député à la Convention, il siégeait à la Montagne, auprès de son ami Robespierre. Il a été l'inspirateur des mesures prises concernant les Beaux-Arts : suppression de l'Académie Royale, organisation des fêtes révolutionnaires... Les événements lui ont aussi inspiré quelques peintures, scènes de l'histoire contemporaine, mais ne lui ont pas toujours laissé le temps de les achever.

Le Serment du Jeu de Paume. — Ce grand tableau n'a jamais été qu'un projet ; les événements n'ont pas donné à David le temps de l'exécuter. — Mais des dessins permettent de juger ce qu'eût été la composition, et la composition dans un tableau de ce genre est l'essentiel. — David a bien vu que cette journée était vraiment la première de la Révolution ; — le moment où la nation se solidarise dans un acte de résistance à la volonté royale. — Tous les bras se lèvent, convergent vers le geste de Bailly ; c'est le serment rendu visible ; tous ces hommes jurent de ne pas se séparer avant d'avoir donné une constitution à la France ; — les trois ordres se fondent dans une volonté unique — par les baies ouvertes entrent le vent de l'extérieur et les acclamations de la foule. David veut nous faire sentir la présence du pays tout entier qui entend et acclame la formule de Bailly. — La grandeur de David tient à ce qu'il a su traduire ainsi les « moments » de l'histoire. Son art n'est pas anecdotique.

LE SERMENT DU JEU DE PAUME. (Versailles.)
Photo Hachette.



LA MORT DE MARAT. (Musée de Bruxelles.)
Photo Hachette.

DAVID n'a pas eu le temps de fixer en de grandes compositions les péripéties du drame révolutionnaire ; quelques peintures seulement, qui sont comme des images votives aux victimes de la bataille : un *Bara* (Avignon), un *Le Pelletier de Saint-Fargeau* (disparu) et enfin ce *Marat* dans sa baignoire après l'assassinat, tableau qui est maintenant à Bruxelles, où le peintre l'avait emporté dans son exil. — Effet tragique de cette lumière livide sur le linge blanc et les traits du mort contractés par un affreux sourire. — Le papier que tient le mort est la supplique qu'apportait Charlotte Corday. — Simplicité spartiate du décor ; le billot de bois, le couteau sanglant à terre. — On trouve ici l'accent de la chose vue et l'âpreté stoïcienne du jacobin.

DAVID PORTRAITISTE DE SON TEMPS

L'imagination des hommes de la Révolution et de l'Empire était hantée de souvenirs de l'antiquité ; et cette hantise est apparente dans les costumes et le mobilier comme dans le langage et les institutions. C'est en dessinant des marbres dans les collections d'antiques que les artistes créèrent une « esthétique » nouvelle, où la nudité de la forme, la pureté de la ligne remplacent le style chiffonné d'ancien régime.

PORTRAIT DE Mme RÉCAMIER. (Louvre.)
Photo Hachette.

Mme Récamier a régné à Paris au titre de la beauté. Peintres et sculpteurs ont essayé leur talent à cet admirable modèle.— Mais, capricieuse, Juliette Récamier ne s'est prêtée qu'à demi à celui de David. Elle le trouvait sans doute trop sévère pour sa beauté souriante. Elle a préféré l'œuvre de Gérard (voir page 8) et le tableau de David n'a pas été achevé. — Il est pourtant fort joli, par la souplesse allongée de la ligne, la vivacité aimable du visage. — Le décor, comme toujours chez David, est d'une sévérité un peu pauvre, qui ne se justifie dans le cas actuel que par l'inachèvement de la peinture. — Il ne faut d'ailleurs pas s'en plaindre; le tableau tel que David l'a laissé présente une légèreté d'esquisse qui n'est que trop rare dans son œuvre. — Le mobilier est une reconstitution de l'antique, comme le costume et la coiffure. On a prétendu que le candélabre de gauche, d'origine pompéienne, serait l'œuvre d'Ingres, alors élève de David. David donnait lui-même des dessins à l'ébéniste Jacob.

M. SÉRIZIAT. (Louvre.)
Photo Hachette.

M. Sériziat, le beau-frère du peintre, et sa femme, deux portraits fort attrayants et sympathiques par leur fraîcheur, leur jeunesse, la simplicité des attitudes et des costumes. — David n'a jamais mieux peint que lorsqu'il ne se proposait que de faire des portraits ressemblants; — sa peinture sans apprêt, son art sans affectation est en harmonie avec la simplicité des mœurs et costumes révolutionnaires. Le style dépouillé et nu qu'il avait appris en dessinant beaucoup d'après l'antique peut fort bien se concilier avec un franc réalisme. — Noter aussi comme la conception sculpturale de la forme a remplacé le style papillotant et fleuri des peintres du XVIIIe siècle.

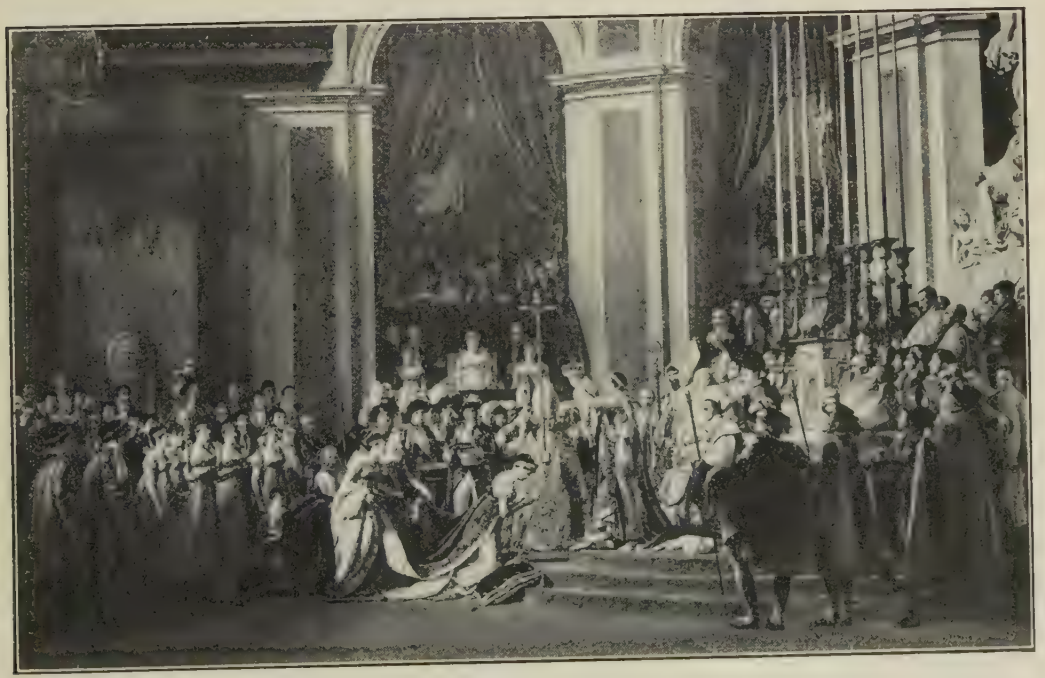
Mme SÉRIZIAT. (Louvre.)
Photo Hachette.

DAVID ET NAPOLÉON

David revenait à l'antique dès que l'histoire contemporaine lui en donnait le loisir. Mais voici que Bonaparte consul et Napoléon empereur en firent le peintre officiel du régime. Le révolutionnaire qu'il était passa, le plus sincèrement du monde, du culte de Brutus à celui de César. Et une fois encore le grand « peintre d'histoire » sut être le portraitiste et l'historien de son temps. Napoléon lui a porté bonheur.

DAVID, en ces deux tableaux, expose avec une grandeur admirable ce qu'était le régime impérial. — *La Distribution des Aigles,* au Champ-de-Mars, montre le dévouement de l'armée à son chef; élan des officiers, des enseignes vers le geste de l'Empereur. — *Le Sacre* rappelle la cérémonie de Notre-Dame. L'Empereur pose la couronne sur la tête de Joséphine. L'attitude de l'impératrice est charmante. Le pape bénit d'une main timide. Le cercle des maréchaux et fonctionnaires dans leur uniforme neuf. Madame Mère préside au centre de la composition. Toute une France nouvelle, groupée autour de la couronne que le nouveau César vient de conquérir. — Modèle d'ordonnance, sauf quelque monotonie dans le groupe de gauche.

LA DISTRIBUTION DES AIGLES. (Versailles.)
Photo Hachette.



LE SACRE. (Louvre.) *Photo Hachette.*

II. GROS - PRUD'HON - GÉRICAULT

L'ÉCOLE de l'Empire occupe dans nos musées une place considérable, parce que d'abord les peintres de ce temps faisaient grand et parce qu'ils étaient nombreux et qu'ils ont beaucoup produit. Quelques-uns, comme Drolling ou Boilly, furent de « petits maîtres » ; mais la plupart furent des peintres d'histoire — antique ou contemporaine — suivant les doctrines de l'école de David et acceptant le mécénat et les commandes du Gouvernement impérial.

Beaucoup nous intéressent moins qu'ils n'ont intéressé leurs contemporains. Il y a une part de déchet dans l'art emphatique de la Révolution et de l'Empire. — Le peintre Guérin, classique intransigeant, mettait en peinture des héros de l'antiquité qui tenaient à la fois de l'Apollon du Belvédère et du tragédien Talma ; c'est de son atelier qu'est sorti le Romantisme ; — Gérard fut un portraitiste facile, dont les succès officiels et mondains lui valent d'être un des témoins les plus précieux de l'Empire et de la Restauration ; — Girodet est un peintre classique qui se nourrissait de littérature romantique : Ossian et Chateaubriand.

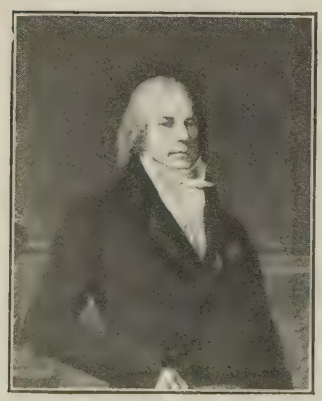
BONAPARTE, par Gros, (Versailles.)

Photo Hachette.

L'IMPÉRATRICE JOSÉPHINE, par Gérard. (Versailles.)

Photo Hachette.

Deux maîtres se détachent du groupe par le génie. Gros, qui fut le peintre de l'épopée militaire. Il a renouvelé la « peinture de bataille », parce qu'il a su voir autre chose qu'une mêlée de chevaux et d'uniformes dans la fumée de la poudre. Il y a une grande noblesse de pensée dans cette peinture éclatante et fougueuse. — Quant à Prud'hon, il ne se ressent nullement de la froideur abstraite de l'idéalisme classique. Sa peinture est tendre, savoureuse comme celle de Corrège, bien que sa plastique ait la pureté des marbres grecs. Il tient à la fois au XVIII^e^ siècle et à la génération romantique ; la pâleur mélancolique de sa lumière annonce les nocturnes des poètes et des musiciens.



TALLEYRAND, par Prud'hon. (Collection de M^me^ la Comtesse Jean de Castellane.)

Photo Hachette.

Géricault n'est pas un Davidien. Il est l'aîné d'une génération qui va se détacher de cette école. Delacroix s'est quelque temps appuyé sur cet aîné. Mais Géricault est mort avant l'émeute romantique. S'il avait pris part à la bataille, peut-être eût-il plus que Delacroix réservé en peinture les droits de la réalité en face de la fiction.

M^me^ JARRE, par Prud'hon. (Louvre.)

Photo Hachette.

LE BARON GROS

C'est le peintre Gros qui a donné en peinture la traduction de l'épopée impériale. Il avait vécu aux armées ; sa palette brillante pouvait rendre l'éclat des uniformes militaires et des costumes d'Orient ; il avait le sens du mouvement ; il savait dessiner le cheval ; il y avait en lui un peu de la fougue et de l'éclat d'un Rubens, surtout quand il échappait à la surveillance de David.

Ces deux grandes peintures, les chefs-d'œuvre de Gros, ont été commandées par l'Empereur. Il apparaît dans l'une et dans l'autre, non pas en conquérant qui lance la foudre dans la fumée des batailles, mais en homme compatissant qui se penche sur les misères du vaincu. — Dans *Les Pestiférés de Jaffa*, il touche des bubons pour les guérir ; peinture destinée à réfuter l'accusation de cruauté relative à l'affaire de Saint-Jean-d'Acre. — Dans *La Bataille d'Eylau*, il apporte aux blessés et aux habitants du champ de bataille les secours et la bonté du vainqueur. — A Jaffa, le luxe de la palette orientale ; à Eylau, un grandiose et sinistre paysage de neige ; cet éclat et cette horreur se retrouveront également chez Delacroix. Dans la psychologie romantique, il faut faire sa part à la nostalgie des batailles.

LES PESTIFÉRÉS DE JAFFA, par Gros. (Louvre.)
Photo Hachette.

NAPOLÉON A LA BATAILLE D'EYLAU, par Gros. (Louvre.) *Photo Hachette.*

ÉLÈVES DE DAVID : GÉRARD ET GIRODET

Depuis Le Brun, il n'y avait pas eu dans l'art français une école aussi disciplinée que celle de David ni un maître aussi impérieux. Cette unité était d'ailleurs due autant à l'esprit du temps qu'à l'action de David. Beaucoup d'artistes, qui, à une autre époque, auraient montré un talent original dans des génies secondaires, restèrent accablés par des ambitions au-dessus de leurs moyens.

GÉRARD est un peintre habile qui s'est essayé avec succès à tous les genres. Pour nous, il reste avant tout le portraitiste de deux générations · celle de l'Empire et celle de la Restauration. Son nom est associé aux figures les plus illustres de l'Histoire, depuis Napoléon jusqu'à Lamartine. — Il fut aussi le portraitiste des impératrices et des reines. Ce peintre facile savait trouver la ressemblance qui flatte. — Ce portrait de *Madame Récamier* est une œuvre plaisante que le modèle préféra au tableau commencé par David (voir page 4). — Grâce un peu minaudière de l'attitude ; ses portraitistes sont d'accord pour nous dire que cette reine de salon était d'une gentillesse discrète, timide, d'une coquetterie fuyante; ici, la jeune femme s'abandonne à sa lassitude dans la chaleur du tepidarium ; car, ainsi que David, Gérard a placé son modèle dans un décor antique, ce qui autorisait la légèreté du costume. — Pour mesurer la distance qui sépare un dessin aimable, mais d'une facilité banale, du "style", comparez la ligne des bras et des draperies dans ce portrait de Gérard et dans les portraits féminins d'Ingres (voir page 16 et suivantes). — Ici, la ligne de l'épaule, du bras, de la main n'a pas su atteindre à cette flexibilité posée qui eût rendu la lassitude du modèle, et la robe s'écrase en plis mous et sans style.

Mme RÉCAMIER, par Gérard.
(Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris.)
Photo Hachette.

GIRODET montre une personnalité dans la banalité générale des élèves de David. Son originalité est dans le « romantisme » de son inspiration ; sa peinture reste de style classique. — Dans ce tableau inspiré du roman à la mode, *Atala* de Chateaubriand, la pauvreté du paysage, la sécheresse du dessin sont bien de l'école; — mais le sentiment, la poignante destinée de cette belle jeune fille, ces deux hommes en larmes devant cette fleur fauchée, le tendre lyrisme de cette élégie sont la transcription pittoresque de la noble prose de Chateaubriand. — Il y a de la beauté dans la pâle clarté qui vient caresser ce corps souple dans l'ombre de la grotte.

LA MORT D'ATALA, par Girodet. (Louvre). *Ph. Hachette.*

PRUD'HON

Prud'hon est le plus personnel, le plus doué des peintres de cette génération. L'esprit classique n'a pas desséché en lui la sensualité du XVIII^e *siècle. Il est tendre et voluptueux encore comme un Fragonard, et déjà il se montre rêveur et mélancolique comme un romantique lamartinien. Prud'hon est un des rares peintres qui aient su concilier la pureté sculpturale avec la tendresse de la chair.*

C'est après le divorce. Joséphine rêve sur un banc de roches moussues, dans le parc de la Malmaison. — Souplesse nonchalante de l'attitude ; ampleur des lignes de la robe Empire; jeu des longs bras nus dans les portraits de ce temps; voir plus loin dans les peintures d'Ingres. — Un des attraits de cette peinture est qu'elle a su retenir la pureté de la forme et la tendresse enveloppante de l'atmosphère. Ce corps a la noblesse plastique du marbre et sa chair pourtant baigne dans un halo de clarté lunaire. — Cette peinture vaporeuse ne s'est pas fondue dans la lumière indécise du soir; elle conserve aux formes leur solidité sculpturale. — La plastique est pure comme chez Praxitèle et la couleur tendre comme chez Corrège. — Outre la beauté de son dessin, à la fois noble et gracieux, Prud'hon apporte une chose inconnue dans l'école davidienne, le sentiment de l'atmosphère, l'enveloppe des ombres transparentes. Un sentiment s'en dégage qui est déjà celui du lyrisme musical de Lamartine ou de Schumann. — Prud'hon a été l'artiste des impératrices, comme David fut celui de l'Empereur. Il a fait le portrait de Joséphine; il a été le professeur de peinture de Marie-Louise; il a croqué le roi de Rome et dessiné son berceau.

JOSÉPHINE A LA MALMAISON,
par Prud'hon. (Louvre.)

Photo Hachette.

Photo Hachette.

LA JUSTICE
ET LA VENGEANCE DIVINE
POURSUIVANT LE CRIME,
par Prud'hon. (Louvre.)

Conçue, semble-t-il, pour exprimer la tendresse rêveuse, la peinture de Prud'hon s'est pourtant révélée propre au pathétique, comme dans cette composition destinée au plafond de la Cour de Cassation. — Paysage lunaire; les rayons nocturnes caressent le corps admirable de la victime; — silhouette brutale du meurtrier sur le fond bleuâtre. — Dans le ciel glissent les deux déesses : celle qui dénonce et celle qui frappe. — Un premier projet, également très beau, montrait le criminel traîné au pied de la justice; mais il lui manquait la sinistre poésie du paysage.

GÉRICAULT

Ce peintre n'appartient pas à la génération des élèves de David. Il est déjà de l'âge suivant. Mais comme il est mort prématurément, son œuvre, qui est une œuvre de jeunesse, reste antérieure à la période romantique. Géricault, qui avait d'abord cherché son inspiration sur les champs de bataille de l'Empire, s'est trouvé un peu démuni dans la paix bourgeoise de la Restauration.

LE RADEAU DE LA MÉDUSE, par Géricault. (Louvre.) *Photo Hachette.*

Cette immense composition a été inspirée par une catastrophe contemporaine. Des naufragés, mourant de faim sur le radeau où ils se sont réfugiés, font un appel désespéré vers une voile aperçue à l'horizon. — Géricault voulait concilier la réalité et l'art épique, faire de la grande peinture d'histoire avec des faits réels. D'où le choix de cet épisode. — Les qualités de la peinture sont admirables : la composition, ces corps qui font la pyramide pour hisser le grand nègre qui agite une draperie; — les «morceaux» d'une belle exécution abondent : ces muscles qui roulent et se tendent pour étayer le geste d'appel, le cadavre de droite, à la tête voilée...

Photo Hachette.

LE DERBY D'EPSOM, par Géricault. (Louvre.)

Ce peintre aimait la force, le muscle, le mouvement. Il peignait volontiers des athlètes et des chevaux. — D'un voyage en Angleterre, il rapporta cette forte peinture, où des chevaux de course, au pelage luisant, glissent sous le ciel sombre, sur la prairie verte, en un galop conventionnel qui s'est longtemps imposé aux dessinateurs du cheval.

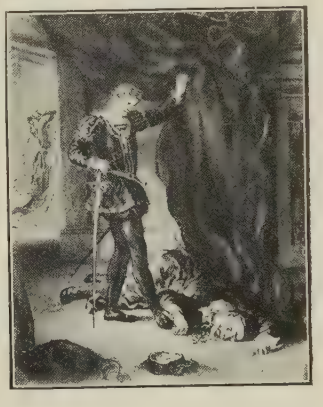
III. DELACROIX

Eugène Delacroix (1798-1863) est le chef de l'école romantique de peinture. Il représente même presque à lui seul le romantisme en art, car chez les autres peintres, comme en sculpture ou en architecture, le romantisme n'a rien donné de vraiment grand.

Ce Parisien, échappé de l'atelier de Guérin, a reçu son initiation au Louvre des œuvres éclatantes de Rubens et de Véronèse. Il fit aussi, après 1830, un voyage au Maroc d'où il rapporta bien des images, du mouvement et de la couleur.

DELACROIX, par lui-même. (Louvre.) *Photo Hachette.*

Il demandait l'inspiration à ses lectures : très cultivé, il lisait Shakespeare et Byron, Dante et Goethe, les poètes du moyen âge et des littératures germaniques, tout ce qui était honni de l'école classique. Delacroix invente plus qu'il ne copie et son imagination vient volontiers demander son aliment à la littérature.



LA MORT DE POLONIUS *Photo Hachette.*

Il peint sans modèle, improvise ses grandes compositions comme on peint une esquisse. Sa peinture conserve la chaleur de l'improvisation et présente aussi la trace de ses incertitudes ; elle n'a jamais la sagesse d'une copie.

Les classiques ont reproché à Delacroix l'incorrection et le manque de style de son dessin. C'est que pour Delacroix le dessin n'est pas la définition des formes par des contours linéaires ; son dessin exprime le relief, la ronde bosse et aussi le mouvement. Il a une valeur dynamique.

Delacroix trouvait enfin dans la qualité même de la couleur une puissance d'émotion, et il l'a bien souvent traitée en elle-même, cherchant des accords ou des discordances, des mélanges imprévus, comme un musicien compose sa masse symphonique.

Ainsi cette peinture est-elle l'expression d'une imagination, d'une sensibilité plutôt qu'elle n'est une copie de la réalité. C'est en cela que consiste le lyrisme pictural de Delacroix et de là que vient son désaccord avec la conception de la peinture, considérée traditionnellement comme un art d'imitation.

Aussi Delacroix n'a-t-il pas laissé d'élève qui l'ait continué. Cet art tout d'inspiration personnelle répugne à l'enseignement. En revanche, l'influence de cette esthétique individualiste domine tout notre art moderne.

FAUST ET MÉPHISTOPHÉLÈS *Photo Hachette.*

LA JEUNESSE DE DELACROIX

Delacroix s'est donné à la peinture, après une bonne culture littéraire et un bref séjour dans l'atelier de Guérin, un élève de David. Toujours la fougue de l'imagination et les impulsions de la sensibilité inspireront ses audaces les plus heureuses à cet artiste de technique incertaine. Il a d'abord trouvé ses modèles au Louvre, chez Rubens et aussi dans les peintures du baron Gros.

Dante aux Enfers, œuvre encore juvénile ; dans sa rhétorique funèbre, reconnaître l'influence de Géricault *(le Radeau de la Méduse)* ; — les joyeuses néréides de Rubens (du *Débarquement de Marie de Médicis*) transposées dans le mode fiévreux et infernal ; — Dante épouvanté, Virgile serein ; autour de la barque, les corps convulsés des damnés qui s'agrippent ; — paysage sinistre à reflets d'incendie. — Dante, après Ossian, entrait dans la poétique de la peinture. — Cette peinture du jour au lendemain, a rendu illustre son auteur, un peintre de 24 ans. Mais cette gloire précoce, Delacroix dut la défendre, car elle lui fut contestée jusqu'au bout.

DANTE AUX ENFERS (Louvre.) *Photo Hachette.*

CETTE peinture des *Massacres de Scio*, au Salon de 1824, a été considérée comme le manifeste de l'école nouvelle ; les jeunes « romantiques » se groupèrent autour d'elle, tandis que les « classiques » se ralliaient auprès d'Ingres, l'auteur du *Vœu de Louis XIII* (voir p. 17). — Les *Massacres de Scio* restent dans l'œuvre de Delacroix une de ses meilleures peintures ; — les beautés de détail y abondent : l'expression hébétée de la vieille, le cheval qui se cabre, et surtout le torse merveilleux de jeune fille attachée à la bête ; — à cette époque, Delacroix se servait encore de modèle ; — au loin, de petites taches bariolées, incendie et massacre. — Thème emprunté à l'histoire contemporaine, la lutte de la Grèce pour son indépendance. Le peintre se rappelle aussi la grande composition orientale de Gros : *Les Pestiférés de Jaffa* (voir page 7), dont le thème n'est pas tout à fait le même, mais dont la musique a le même timbre.

MASSACRES DE SCIO. (Louvre) *Photo Hachette.*

DELACROIX ET LE MOYEN AGE

Le Romantisme a aimé les temps "gothiques", comme le classicisme a aimé l'antiquité. Delacroix a cherché son inspiration chez les historiens qui ressuscitaient alors le moyen âge, comme chez les poètes anglais ou allemands (Shakespeare et Goethe). Le moyen âge laisse l'imagination plus libre et présente des images plus colorées que l'antiquité classique figée dans ses statues de marbre.

Entrée des Croisés à Constantinople, grande composition d'une mélancolie fastueuse, où des couleurs précieuses sont portées par un dessin tortueux, comme des accords d'un timbre rare emportés par un rythme furieux. — Le soir tombe, un groupe de vainqueurs au seuil d'un palais ; le pillage s'attarde, mais la violence se ralentit ; admirable geste du cheval qui renifle ; les étendards de soie rose et verte se balancent sur le panorama de la Corne d'Or. Même quand il peint une scène tragique, Delacroix cherche sur sa palette des couleurs d'une splendeur précieuse, à la Véronèse ; les draperies, les chairs et les bibelots du premier plan apportent dans la symphonie leurs timbres aigus. — Le *Massacre de l'Evêque de Liége* : une de ces nombreuses images du moyen âge, tragiques et fougueuses comme du Michelet.

MASSACRE DE L'ÉVÊQUE DE LIÉGE
(Musée de Lyon.) *Photo Hachette.*

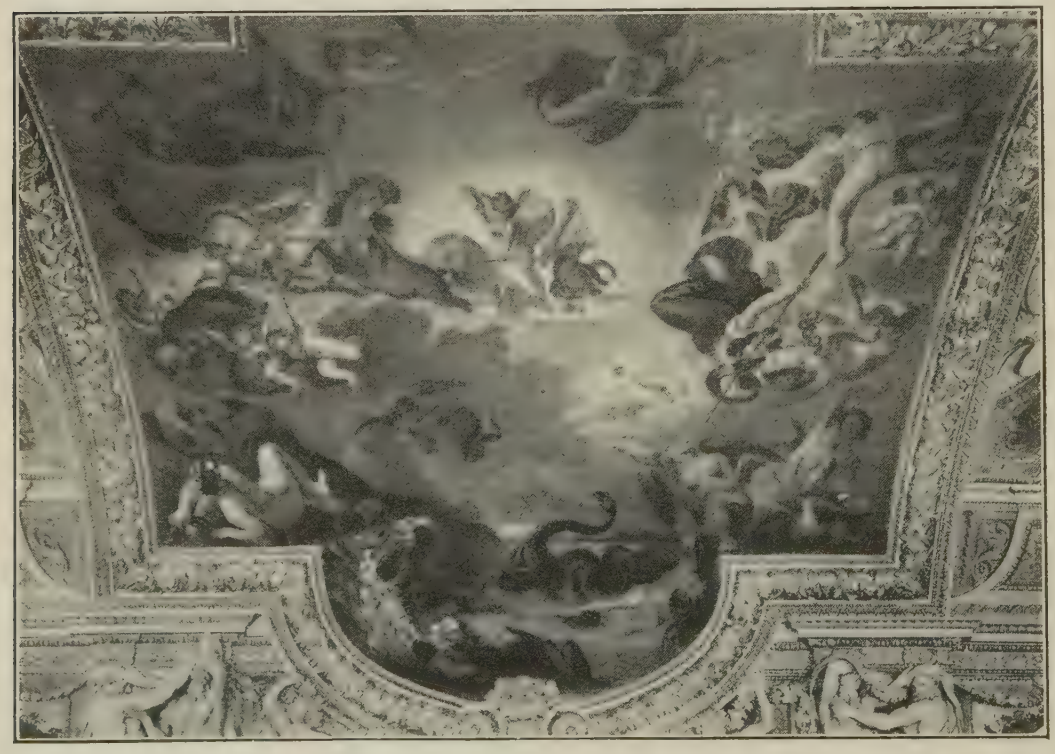
ENTRÉE DES CROISÉS A CONSTANTINOPLE. (Louvre.) *Photo Hachette.*

DELACROIX ORIENTALISTE

L'Orient a été comme le moyen âge un refuge pour l'imagination romantique. Le baron Gros avait donné l'exemple. Delacroix, après 1830, a fait un voyage au Maroc, d'où il a rapporté des croquis et des souvenirs auxquels il revenait volontiers quand il voulait jouer avec de la couleur et des images : chevaux caracolant, à l'encolure souple et chevelue ; harems somnolents ; de la couleur et du mouvement.

NOCE JUIVE AU MAROC. (Louvre.)
Photo Hachette.

Cette *Noce juive au Maroc*, une des évocations les plus vivantes de cette peinture d'imagination. — Une nappe de fraîche clarté tombe dans le *patio*, inonde la muraille blanche, rayée de peinture verte ; — elle est entourée d'ombres fauves dans lesquelles sont tapis les burnous ; — cette opposition de clarté froide et d'ombre chaude, de vert et de rouge, est à la base de la plupart des compositions colorées de Delacroix ; — on entend la musique monotone traversée de cris stridents ; — on suit les évolutions tortueuses de la danseuse ; — ce pittoresque arabe n'a cessé d'intéresser la France durant la lente conquête de l'Algérie. Le chapitre de l'orientalisme est riche en œuvres attrayantes et en artistes originaux. Il a débordé de la peinture sur la littérature. Les écrivains se sont mis à décrire ce que les peintres leur avaient montré. L'orientalisme a été un alibi pour tous ceux qu'ennuyait la plate réalité.



APOLLON, VAINQUEUR DU SERPENT PYTHON. (Louvre.) *Photo Hachette.*

DELACROIX DÉCORATEUR

Delacroix ne s'est pas dépensé en tableaux de chevalet ; il eut l'occasion de déployer son imagination sur de vastes surfaces, murailles et plafonds (à la Chambre des Députés, au Luxembourg, au Louvre, à l'église Saint-Sulpice). Il concevait la décoration à la manière des Vénitiens : de grandes peintures mouvementées et éclatantes encadrées dans l'or. Mais l'image magnifique devait exprimer une belle idée.

Apollon, Vainqueur du Serpent Python, est une vaste et brillante composition, qui occupe le centre du plafond de la galerie d'Apollon, au Louvre. L'allégorie initiale due à Le Brun devait seulement glorifier le Roi-Soleil. Delacroix, achevant ce décor, a amplifié le symbole et montré la victoire de la lumière sur les ténèbres ; un Apollon éblouissant perce de ses flèches un monstre tortueux, encore englué dans la vase du déluge. — Autour, on voit voler les dieux de l'Olympe de Rubens. — Dans la chapelle des Saints-Anges, à l'église Saint-Sulpice, à Paris, Delacroix représente la *Lutte de Jacob avec l'Ange ;* un mythe un peu étrange de la Bible qu'il transpose en une image du courage têtu, inutile et inlassable ; — Jacob se rue, tête baissée, sur l'ange qui l'arrête, sans effort, en lui touchant la jambe ainsi qu'il est dit dans la Bible. — Mais Jacob fonce de nouveau comme un bélier, avec un courage aveugle ; — cependant, derrière, on devine l'interminable caravane des troupeaux qui défilent ; — magnificence des vieux chênes tortueux ; l'immobilité de ces géants séculaires fait paraître plus inutile l'acharnement de Jacob, l'agitation furieuse du groupe. — La peinture de Delacroix est d'un imaginatif fiévreux ; on se plaît à la commenter parce qu'on la sent fille d'un cerveau bouillonnant. D'où la tendresse de la littérature pour ce lyrique de la couleur et du dessin. — Mais les amoureux de la mélodie pure, les exécutants impeccables comme Ingres honnissent les dissonances de cet orchestre furieux.

LUTTE DE JACOB AVEC L'ANGE. (Eglise Saint-Sulpice, Paris.)
Photo Hachette.

IV. INGRES

INGRES, par lui-même.
(Chantilly.)
Photo Hachette.

INGRES (1780-1867), élève de David, fut à son tour le chef de l'école classique après la mort de ce dernier. Il était resté jusqu'alors en Italie pendant le temps de l'Empire et de la Restauration, lorsque le grand succès de son *Vœu de Louis XIII*, au Salon de 1824, le décida à rentrer à Paris.

C'était le moment de l'émeute romantique. Les classiques se rangèrent spontanément sous l'étendard d'Ingres. Ce n'est pas que Ingres et David soient tout à fait de même nature ; c'est en regardant du camp opposé des romantiques que l'on peut les confondre. En réalité, Ingres et David ne s'étaient jamais bien compris ; Ingres silhouette des formes d'un trait souple et délié, tandis que David construit des statues d'un modelé plein, mais de surface un peu inerte. En Italie, l'admiration d'Ingres allait non pas tant aux marbres gréco-romains qu'aux peintures ; et même il remontait par delà Raphaël pour admirer la subtilité nerveuse du dessin des « primitifs ».

LE PEINTRE GRANET.
(Aix.)
Photo Hachette.

DESSIN D'INGRES
(Louvre.) *Ph. Hachette.*

Quand il fut chef d'école, il adopta la doctrine classique et même il lui donna la rigueur d'un dogme ; il régnait dans son atelier une atmosphère religieuse, et l'admiration pour les anciens, Raphaël et Poussin, y prenait la forme d'un culte. C'est alors qu'il peignit *L'Apothéose d'Homère*.

Mais l'admiration pour Ingres n'était pas unanime, et de dépit, le peintre repartit pour Rome, d'où il revint plus tard pour achever à Paris une existence comblée d'honneurs.

Malgré les révolutions, son influence reste prépondérante dans l'école française. Il a laissé un atelier rempli d'élèves de talent, élevés dans le respect de sa doctrine ; ils ont maintenu longtemps les principes du "beau dessin" contre les audaces déchaînées par le romantisme et le naturalisme.

DESSIN D'INGRES
(Louvre.) *Photo Hachette.*

LES DÉBUTS D'INGRES

Bien que de talent très précoce, Ingres a eu des débuts difficiles et a longtemps attendu le succès. Mais il avait une volonté indomptable ; sachant très bien ce qu'il voulait, il était à l'abri des incertitudes et curiosités inutiles. Il a donc employé ses longues années d'attente à étudier les maîtres, gagnant sa vie en dessinant des portraits au crayon. Ces crayons font maintenant les délices des Ingristes. *(Voir p. 16.)*

M^me^ DE SENONES
(Musée de Nantes.)
Photo Hachette.

Madame de Senones (Musée de Nantes). — Ingres a été toute sa vie un très beau portraitiste. Ce n'est pas seulement au visage qu'il s'intéresse; — il donne du style, une élégance impeccable à tous les détails du costume; — et il choisit pour son modèle une attitude gracieuse; celui-ci est toujours admirablement placé dans le cadre. — Le dessin relève la vérité la plus vulgaire et donne aux futilités de la mode la noblesse du style. (Voir aussi page suivante le portrait de *M^me^ Devauçay* et page 20 celui de *M^me^ d'Haussonville.*)

Le Vœu de Louis XIII (Cathédrale de Montauban). — C'est ce tableau, envoyé d'Italie, qui donna enfin à Ingres le succès tant attendu ; il consacre l'auteur comme chef de l'école classique pour organiser la résistance contre l'assaut du jeune romantisme. Ingres entendit l'appel et se décida à rentrer d'Italie. — Ce grand tableau ne dénote pourtant pas une forte originalité ; Ingres n'a jamais eu l'imagination très créatrice; — la Vierge rappelle beaucoup certaines madones de Raphaël, en particulier la Madone de Saint-Sixte; la composition en deux étages, le ciel et la terre, est aussi un souvenir de Raphaël; — le Louis XIII est inspiré de Philippe de Champaigne; — mais ces éléments d'emprunt sont amenés à la pureté parfaite de son style. L'élégance des draperies est vraiment chose incomparable. Ce dessin s'oppose aux impatiences et aux hésitations de la main de Delacroix; c'est sur cette question du dessin que portait surtout le grand débat entre classiques et romantiques, car les artistes acceptent volontiers les divergences d'inspiration, mais transigent moins facilement sur la technique et le style. — Quant au thème, il rappelle l'acte fameux de Louis XIII vouant la France à la Vierge pour en obtenir la naissance d'un dauphin.

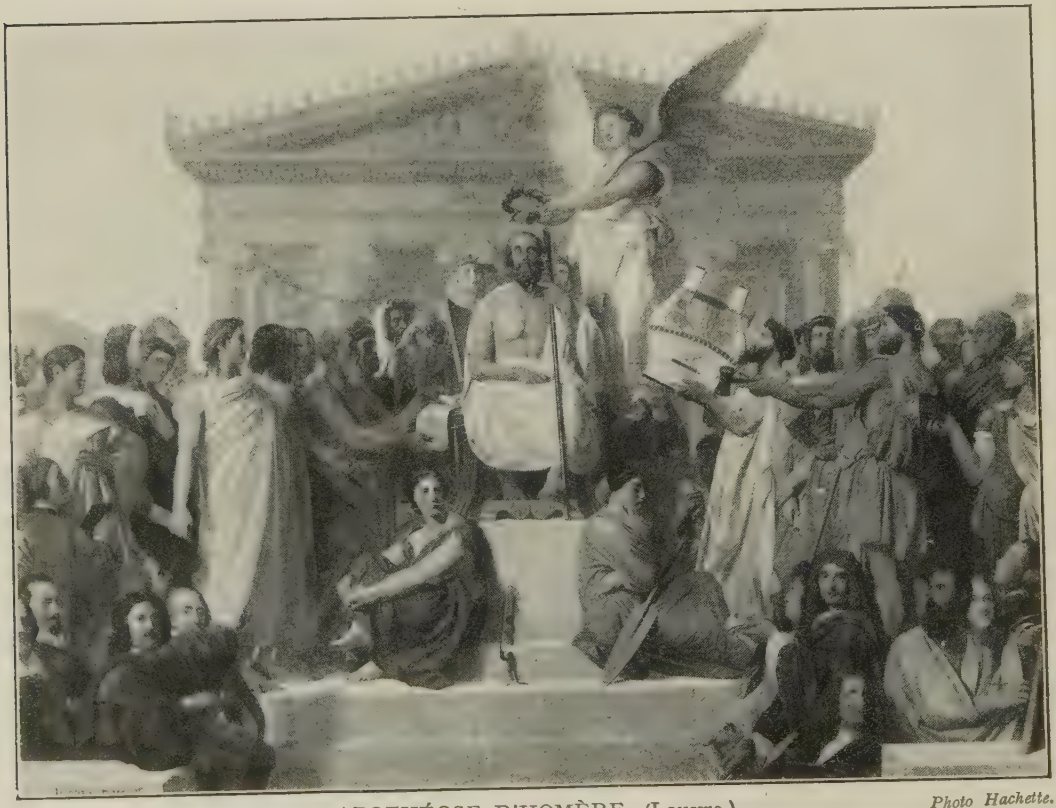
LE VŒU DE LOUIS XIII. (Cathédrale de Montauban.)
Photo Hachette.

INGRES CHEF D'ÉCOLE

Quand il fut à Paris chef d'école, Ingres, qui jusqu'alors avait surtout peint des portraits et des odalisques, enseigna une doctrine en opposition avec la pratique tumultueuse des jeunes romantiques. Il avait coutume de dire que le dessin est la probité de l'art et il professait la plus religieuse admiration pour Raphaël. Mais, par la souplesse de son dessin, il a toujours su échapper à la sécheresse inerte du dessin sculptural.

Mme DEVAUÇAY. (Chantilly.)
Photo Hachette.

L'Apothéose d'Homère, composition destinée à décorer un plafond du Musée du Louvre, a été pour Ingres une véritable profession de foi esthétique. — Ce tableau signifie que toute inspiration, toute invention littéraire ou plastique ne peuvent que dériver de l'antiquité, et plus précisément d'Homère, l'auteur de *L'Iliade* et de *L'Odyssée ;* ces deux poèmes sont symbolisés par les deux femmes assises, dont l'attitude et les accessoires permettent de déterminer les personnalités. — Reconnaître à ses côtés et à ses pieds les plus illustres représentants des littératures et des arts antiques et de la Renaissance. Les anciens sont à l'étage supérieur ; seul des modernes, Raphaël est admis parmi eux, conduit par Apelles (parmi les figures de gauche). — Ingres a beaucoup hésité avant d'y placer (à gauche, à l'étroit) Shakespeare, compromis par les romantiques ; Boileau, malgré son orthodoxie, est aussi mal placé, parce que la satire fait injure à la sérénité de la pure beauté. — Au point de vue plastique, cette peinture de tons plats, ce dessin simplifié, cette symétrie tranquille ont créé un style décoratif opposé au lyrisme coloré de Delacroix ; bien qu'il n'ait jamais pratiqué la peinture à fresque, Ingres en reproduit la pâle sobriété. Puvis de Chavannes (voir page 46) retrouvera le rythme majestueux de cette peinture idéaliste.



APOTHÉOSE D'HOMÈRE. (Louvre.) *Photo Hachette.*

LE "PEINTRE D'HISTOIRE"

Bien qu'il n'ait pas reçu une profonde culture littéraire — il n'avait pas les curiosités intellectuelles de Delacroix — Ingres avait pour les choses de l'histoire une sorte de respect religieux. Il suppléait par le « flair » aux notions absentes et d'ailleurs il sentait fort justement que le souci archéologique n'est pas ce qui doit primer en peinture. Mais il avait une sorte d'horreur pour le naturalisme trop direct.

La Chapelle Sixtine (Louvre). — Dans cette petite composition, que le peintre a reprise plusieurs fois — comme il arrive souvent chez ce maître qui attache plus d'importance à l'exécution qu'à l'invention — Ingres montre comment il peut s'intéresser à une scène réelle de la vie contemporaine. — A Rome, où il a vécu si longtemps, il a été frappé par la majesté d'une messe pontificale à la chapelle Sixtine ; — la grandeur du décor : on voit un fragment du jugement dernier de Michel-Ange, une fresque de Botticelli ; — la noblesse et le style des costumes ecclésiastiques autour du pape ; — l'allure lente et compassée de cette cérémonie la recule dans le lointain et lui donne la majesté de l'histoire. — Sa toile est aussi excellemment peinte; l'éclat coloré des costumes et des tentures l'ont obligé à une richesse chromatique qui ne lui est pas habituelle. — On sait que l'école romantique faisait un grief à ce peintre de l'indigence de sa palette. Cette indigence n'est pas absolument involontaire. Les qualités ne sont pas choses qui s'additionnent; elles peuvent être incompatibles. Ingres sentait profondément que la pureté linéaire de son dessin exige la sobriété de la couleur, sous peine de provoquer un bariolage insupportable. — Le style ne s'acquiert que par le choix et le choix suppose des sacrifices.

CHAPELLE SIXTINE. (Louvre.)
Photo Hachette.

STRATONICE. (Musée Condé, Chantilly.)
Photo Hachette.

Le jeune prince Antiochus se meurt d'amour pour Stratonice, la seconde femme de son père. Le médecin découvre de quel mal souffre l'enfant, un jour que Stratonice traverse la chambre du malade. Ce sujet romanesque traînait dans les concours d'école. Ingres l'a repris pour en tirer cette peinture exquise, où l'on peut voir d'admirables draperies dans une précieuse reconstitution d'intérieur pompéien. — Encore une composition que le peintre a traitée deux fois, en s'amusant à retourner la disposition, les personnages et le décor.

INGRES PORTRAITISTE

C'est un peu malgré lui que Ingres a été portraitiste ; il le fut d'abord pour gagner sa vie dans ses dures années de jeunesse ; il le fut jusqu'à sa mort pour satisfaire ses admirateurs. En réalité, il s'intéressait beaucoup plus au jeu des lignes — qui sont toujours un peu impersonnelles — qu'aux individualités. Dans ses portraits, il a toujours amené la vérité individuelle à la pureté du type, le vrai au style.

M. BERTIN. (Louvre.)
Photo Hachette.

Pour Ingres, peindre un portrait ne consistait pas seulement à fixer une « ressemblance », il lui fallait atteindre à la beauté du « style » ; — ce portrait de *M. Bertin*, le fondateur du journal des *Débats*, est une image véridique, mais qui dépasse la vérité individuelle. — Type du bourgeois aux affaires ; finesse des traits, acuité ironique du regard, malgré la lourdeur et l'âge ; — solidité de l'attitude, le corps bien assis, étayé par les deux bras en arcs-boutants ; — tous ces traits peuvent servir à tracer un portrait moral de la France orléaniste ; — noter l'élégance du dessin qui rend la puissance de ce gros corps dans les plis du gilet et de la redingote ; beauté du dessin des mains, courtes et molles, des mains construites pour le travail et qui sont restées oisives. — Il paraît que Bertin écoute les explications et sollicitations d'un neveu à court d'argent. — Rapprocher cette effigie des portraits de la page 16 et noter le parti que tire de l'attitude et du vêtement l'incomparable dessinateur.

Ingres préférait assurément peindre des portraits féminins ; ils se prêtent mieux que les portraits d'hommes aux combinaisons de belles courbes ; — comparer ce portrait avec ceux des pages 17 et 18, et remarquer combien le peintre s'est appliqué au tracé des lignes souples des épaules et des bras, des châles et des robes. Chacun de ces tableaux est avant tout un exercice de composition linéaire ; dans les innombrables dessins que l'on a conservés, Ingres nous laisse voir les exercices d'assouplissement par lesquels il est arrivé à ces attitudes charmantes où la liberté de la vie s'inscrit si naturellement dans la grâce de la silhouette. — Noter en revanche que l'expression des visages est un peu inerte, d'une ingénuité aimable et vide. — Ingres est avant tout l'impeccable virtuose de la ligne, le dessinateur des contours ; de même, pour ses Odalisques et ses Vénus, il dessine les corps comme de belles tiges souples et dans les visages ne met guère plus d'expression morale qu'il n'y en a dans une fleur. — Ingres n'apporte pas une curiosité indiscrète dans l'analyse morale ; en revanche, il était long à trouver l'attitude, la silhouette, le thème linéaire, véritable sujet de son tableau.

Mme D'HAUSSONVILLE
(Reproduction d'une photographie de la Bibliothèque Nationale.) *Photo Hachette.*

V. LES PAYSAGISTES ROMANTIQUES : COROT, ROUSSEAU

Il y a toujours eu des paysagistes dans l'école française ; mais ils ne voyaient dans la nature que le décor obligatoire de scènes d'histoire, ou bien ils lui faisaient subir la même « stylisation » qu'au modèle qui devenait en peinture un héros ou un dieu ; ce paysage s'appelait le « paysage historique ».

Une image plus sincère, plus directe de la nature parut nécessaire quand la société, depuis la fin du XVIII^e^ siècle, demanda à la retraite rustique de la reposer de l'existence urbaine et mondaine, et les peintres commencèrent à travailler dans la banlieue de Paris. Déjà sous Louis XVI, au temps où J.-J.-Rousseau développait dans une prose apaisée ses *Rêveries d'un promeneur solitaire*, des peintres copiaient d'un pinceau appliqué et timide les collines de Meudon et même les chênes de Fontainebleau.

Au milieu du XIX^e^ siècle fleurit une magnifique école de paysagistes, qui comprend deux familles. La première dérive du traditionnel paysage historique, Corot en est le plus illustre représentant. Il alla chercher d'abord des paysages composés en Italie, à la manière d'Aligny. Mais ayant pris l'habitude de peindre d'après nature, son modèle lui fit oublier les préoccupations de style. Durant sa longue existence, il n'a cessé de peindre d'après les sites les plus variés d'Italie et de France, mêlant la vérité et la rêverie ; peintre de la lumière, il a commencé comme Claude Lorrain et il a fini comme les impressionnistes.

Un autre groupe se rattache plutôt à la manière analytique des Hollandais, portraitistes exacts de sites (Ruysdaël, Hobbema) ; il a montré une certaine prédilection pour la forêt de Fontainebleau ; école de Barbizon. Les plus illustres furent Rousseau, Millet, Diaz, Troyon, Daubigny, Jules Dupré.

ÉTANG DE VILLE-D'AVRAY, par Corot. *Photo Hachette.*
(Louvre.)

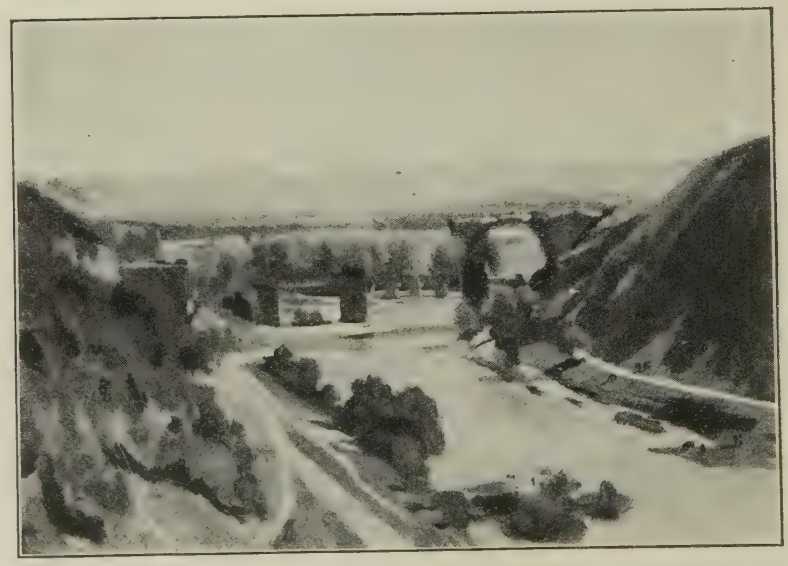
COROT EN ITALIE

Corot a fait de bonne heure le voyage d'Italie ; ainsi le voulait la tradition, même pour un paysagiste, car le paysage se disait alors « historique » et le paysagiste choisissait volontiers ses modèles dans le pays des ruines et des souvenirs antiques. Corot a fait le voyage en chemineau, sa boîte de peinture sur le dos et s'arrêtant devant les plus beaux sites. Ses études composent un journal de route.

LE COLISÉE, par Corot. (Louvre.) *Photo Hachette.*

Il est à Rome un endroit particulièrement cher aux peintres : c'est sur le Palatin, une terrasse d'où l'on contemple d'un côté le Forum et de l'autre le Colisée. Corot est venu s'y asseoir et en a rapporté des chefs-d'œuvre, dont voici l'un : *Le Colisée*. — Corot avait une tendresse particulière pour cette peinture, qu'il a conservée toute sa vie et léguée au Louvre. Il l'avait exécutée à son premier séjour à Rome et il paraît que le jeune peintre, pendant qu'il y travaillait, avait reçu l'approbation d'Aligny, le grand maître du paysage historique. — On y trouve dès lors les qualités propres du peintre : une conscience ingénue, la fraîcheur d'un œil d'enfant ; — l'art de peindre par plans et de rendre avant tout les « valeurs », c'est-à-dire les justes rapports de l'ombre et de la lumière ; la vision de Corot atténue la bigarrure des tons pour mieux montrer les jeux d'ombre et de clarté. — Le paysage est à la fois très doux à contempler et pourtant admirablement construit.

Le Pont de Narni n'est qu'une esquisse peinte d'après nature, au cours d'une promenade aux environs de Rome. La fraîcheur de vision de Corot n'en reste que plus apparente. — Au temps de Claude Lorrain, le peintre dessinait d'après nature, mais il peignait ses paysages à l'atelier ; Corot reste plus près de son modèle ; mais dans cette réalité, ce qu'il peint est ce qu'il y a en elle de moins matériel : la lumière, l'atmosphère, la distance. — L'ombre bleue du pont sur l'eau beige est pour l'œil un régal d'une fraîcheur exquise.



LE PONT DE NARNI, par Corot. (Louvre.) *Photo Hachette.*

COROT EN FRANCE

Corot a beaucoup voyagé, en Italie et à travers la France ; son œuvre innombrable nous permet de le suivre dans ses pérégrinations. Mais à la fin de sa vie, ses prédilections le fixèrent en Ile-de-France ; c'est au bord des étangs de Ville-d'Avray qu'il a peint ces visions légèrement embrumées, qui semblent parfois des évocations, tant les choses y sont fondues dans l'atmosphère. Matinées vaporeuses et brouillards argentés.

Jusqu'a la fin, Corot est resté un portraitiste attentif des choses. Le vieillard était aussi humble devant son modèle que le débutant ingénu. Trois peintures, également exécutées d'après nature, le montrent aussi appliqué, aussi intéressé au bord d'une route de village, dans une rue de petite ville, dans une nef de cathédrale. C'est toujours le même problème — celui des valeurs — qui se pose malgré la variété des motifs. — Aussi sa peinture souffre-t-elle moins qu'une autre d'être traduite en noir et blanc.

SIN-LE-NOBLE, par Corot. (Louvre.) *Photo Hachette.*

CATHÉDRALE DE SENS, par Corot. (Louvre.) *Photo Hachette.*

DOUAI, par Corot. (Louvre.) *Photo Hachette.*

ROUSSEAU

On a donné au groupe des paysagistes français de l'époque romantique le nom d'École de Fontainebleau ou encore de Barbizon, parce que plusieurs d'entre eux s'étaient fixés dans ce village et prenaient les sites de la forêt comme thèmes habituels. Les plus illustres Barbizoniers furent Rousseau et son ami Millet. Rousseau était avant tout le peintre de la forêt, le portraitiste des vieux chênes.

UNE des plus grandes compositions de ce peintre; elle vise à un effet général, ce qui n'est pas habituel dans l'œuvre de Rousseau, qui s'est parfois un peu perdu à chercher la minutie du détail dans l'immensité de la forêt; — au fond, une large baie de clarté ouverte sur le ciel du couchant; — la voûte du feuillage dessine une courbe régulière; — tout autour, les rayons allument un feu d'artifice dans les feuillages et les herbes; — dans cette féerie, la solidité des troncs moussus.

SORTIE DE FORÊT A FONTAINEBLEAU, par Rousseau.
(Louvre.) *Photo Hachette.*

COMPARER ces arbres noueux, hirsutes, à ceux de Corot. Corot ne cherche dans la masse du feuillage qu'un écran d'ombre sur le ciel clair; — Rousseau examine l'arbre en lui-même, dans sa personnalité végétale; il l'analyse dans sa structure tourmentée et volontaire, son feuillage enchevêtré; — il veut atteindre l'infiniment petit des herbes et des mousses sur les rocs raboteux et l'écorce des vieux troncs; — à force d'analyse et d'attention, il atteint l'âme diffuse de la forêt. — Dans un cadre étroit, il fait entrer de l'immensité.

LA HUTTE AUX CHARBONNIERS, par Rousseau.
(Collection Gould.) *Photo Hachette.*

L'ÉCOLE DE FONTAINEBLEAU

Parmi ces peintres dits de Fontainebleau, il en est plus d'un qui vécurent en effet à Barbizon ou à Marlotte : ainsi Diaz, peintre de sous-bois féeriques, Jules Dupré, Ch. Jacque ; mais il en est aussi beaucoup qui sont de cette génération sans avoir appartenu à ce milieu. Ainsi Troyon, peintre animalier, Daubigny, qui a surtout peint les rives de l'Oise. L'influence de cette Ecole s'est continuée jusqu'à nos jours.

LE GROS CHÊNE, par Dupré. (Louvre.) *Photo Hachette.*

JULES DUPRÉ, qui fut l'ami de Rousseau avant de se brouiller avec lui, est aussi le peintre des grands arbres. — Mais en comparant avec les images de la page précédente, on voit que Dupré, plus que Rousseau, « vise à l'effet » ; on voit comment la lumière est distribuée, comment toutes choses sont sacrifiées pour faire valoir le motif central, la masse du vieux chêne écrasé sur lui-même. Remarquer en particulier comme la lumière éclaire le gros nuage pour mieux faire ressortir la silhouette sombre de l'arbre. C'est sans doute le paysagiste hollandais Ruysdaël qui lui a enseigné ce beau secret. — La technique du peintre est également conçue pour accentuer l'effet, donner plus d'éclat et d'ardeur au coloris. Il y a chez ce peintre une cuisine savante et savoureuse de la couleur. — Bref, il analyse de moins près son modèle et le ramène davantage à l'effet décoratif.

DAUBIGNY est un paysagiste varié, abondant, qui peint pour le plaisir ; son œuvre a la santé et exprime la joie de peindre. — Son motif le plus habituel est une eau lente qui réfléchit les peupliers, les saules, les herbes de ses rives. — Le paysagiste travaillait dans une barque sur la rivière tranquille de l'Oise. — Les lacs de Corot évoquent la pensée d'un pâtre flûtiste ou de nymphes matinales ; la rivière de Daubigny fera rêver les pêcheurs à la ligne. — Dans cette peinture facile et heureuse, Daubigny ne demande à la nature que de lui montrer ses aspects les plus riants ; il ne cherche pas comme Rousseau à atteindre une âme profonde et et secrète. Les jeux charmants de la lumière suffisent à l'intéresser. Aussi, bien que sa peinture soit de technique assez traditionnelle, rejoint-il parfois le style des impressionnistes. (Voir plus loin.)

LA VALLÉE DE L'OISE, par Daubigny. (Louvre.) *Photo Hachette.*

J.-F. MILLET, par lui-même.
Photo Braun et Cie.

VI. J.-F. MILLET

J.-F. Millet (1814-1875) est un Normand, fils de cultivateurs, et n'a été à la peinture qu'après avoir un temps travaillé à la ferme paternelle. Il est resté incertain sur la voie à prendre jusqu'au jour où il est revenu aux premières images de son enfance et presque à ses préoccupations de cultivateur ; il fut alors le peintre des Géorgiques.

Il ne voit donc pas la campagne avec les yeux ravis du citadin en promenade. Il regarde le champ et le ciel avec les soucis d'un paysan. La nature n'apparaît qu'en fonction de l'homme. Tandis que son ami Rousseau, à Barbizon, allait s'asseoir au pied des chênes, Millet, dans la plaine, observait le semeur ou les moissonneurs.

Il composait ensuite de petits tableaux — ou de simples dessins — où l'on voyait une forme très simple se détacher sur le ciel et résumer en une silhouette frappante les attitudes du travail ou du repos. Il suivait aussi la paysanne dans ses travaux de ménage.

Sa peinture est d'un aspect fruste et grumeleux, de la tonalité du pain bis et donne l'impression des contacts rustiques, la grosse laine, les vieux murs, la glèbe molle ou hirsute.

Cette peinture a choqué, en raison de sa tristesse. Il y a pourtant dans cet art sans emphase une poésie d'une rare élévation. Elle présente dans l'histoire des arts plastiques une grande nouveauté. Tandis que jusqu'alors les peintres et sculpteurs n'ont jamais vu dans le monde des formes qu'un jeu supérieur, pour la première fois voici un artiste qui dégage une poésie grave et émouvante d'images que l'art avait toujours évitées comme vulgaires ou pénibles, les aspects du travail physique, l'effort utile et la lassitude. Après Millet, d'autres artistes ont étendu cette poétique du travail rustique à l'activité de l'usine.

L'ÉGLISE DE GRÉVILLE
(Louvre.)
Photo Hachette.

L'ARC-EN-CIEL
(Louvre.)
Photo Hachette.

LES GÉORGIQUES DE MILLET

Millet est le peintre de la vie rustique ; non des douces flâneries dans une campagne accueillante, mais des rudes travaux du paysan qui lutte contre la terre pour l'obliger à produire. Bien des tableaux ou des dessins de Millet nous montrent donc la fruste silhouette du cultivateur, isolée sur la plaine, dont l'attitude fait toute la valeur expressive. Il a illustré le : "Tu gagneras ton pain à la sueur de ton front".

LE SEMEUR
Photo Pamard.

Le Semeur. — C'est auprès de Barbizon, dans la plaine de Chailly, dont on voit à l'horizon la tour, que Millet a pu l'observer. — Mais tout s'efface autour du semeur pour nous faire mieux voir le bras qui se balance dans l'espace, au rythme de la marche. Le paysage n'intervient que pour conduire, concentrer notre attention sur l'acte du cultivateur.

— Ce « geste auguste du semeur » nous semble d'une amplitude immense, car il commence la série des travaux qui produisent le pain, le travail essentiel pour le besoin primordial. — L'art de Millet, en nous montrant une image humble, ouvre à la rêverie un champ illimité.

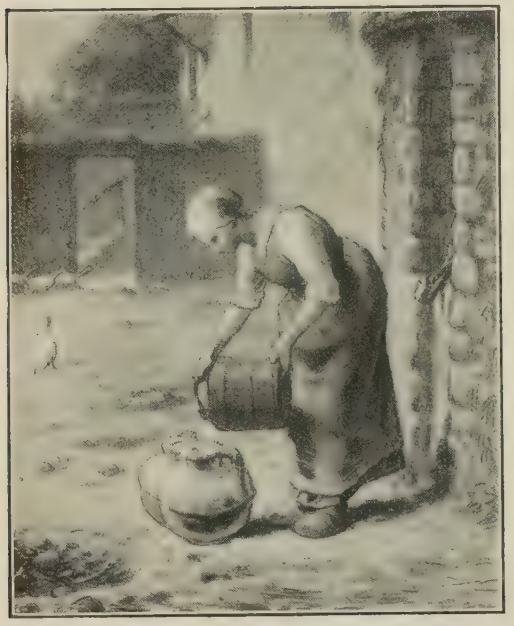
L'Homme à la Houe. — Ici, c'est le geste de la lassitude. L'homme s'arrête un instant de bêcher dans les ronces, la pierraille, et redresse la tête pour reprendre haleine, les reins brisés, appuyant de tout son poids sur le manche de sa houe. Sa tête brûlée de soleil, hébétée de fatigue, rappelle invinciblement la phrase fameuse de La Bruyère sur les « animaux farouches ».

Millet n'a pas voulu faire de déclamation ; il a seulement voulu fixer l'attitude et l'expression de la lassitude physique. Mais, comme toujours chez lui, l'image qui est concrète et épisodique prend la majesté d'une vérité éternelle.

L'HOMME A LA HOUE *Photo Kuhn.*

LA VIE A LA FERME

Millet a mené la vie du paysan avant de la peindre. Ce n'est pas seulement des aspects pittoresques qu'il va chercher à la campagne. Il suit dans leur existence quotidienne le cultivateur et sa femme, et il découvre une poésie émouvante dans les actes qui nous semblent les plus ordinaires. Ils répondent tellement aux besoins primordiaux de l'homme, qu'ils semblent aussi anciens que l'humanité même.



LA FEMME AU PUITS. *Photo Hachette.*
(Louvre.)

La Femme au Puits. — On a reproché à Millet de rechercher l'emphase sentimentale. Il s'en est défendu en disant qu'il n'a jamais voulu représenter que le train quotidien de l'existence. — Ainsi, dans cette image, il ne faut voir qu'un acte bien adapté ; cette femme transvase l'eau qu'elle vient de puiser. — Sa seule préoccupation est de n'en pas laisser tomber une goutte à côté. Il y a un instant, elle tirait sur la corde du puits ; — tout à l'heure, elle va emporter cette eau dans sa cuisine pour faire la soupe. — Toute sa pensée tient dans cette succession d'actes habituels et l'attitude qu'elle montre est si juste, si vraie, que nous ne manquons pas de continuer son geste et de l'accompagner dans la suite de ses humbles occupations et de ses pensées. — Millet se sert de la peinture, non pour enchanter nos yeux avec des aspects nouveaux de la nature, mais pour créer des images pleines de ses méditations personnelles devant l'existence rustique. — Il a vécu, il a travaillé dans cette cour ; ces vieux murs, ce puits moussu, cette cour traversée par les oies claudicantes et sifflantes, autant de souvenirs déposés dans son esprit depuis son enfance passée dans la ferme de Gruchy où il est né. — Il dessine peu d'après nature ; il préfère prendre son modèle dans les images de sa mémoire.

Les Premiers Pas. — La poésie de Millet n'est pas toujours d'une tristesse farouche. Parfois, la gravité du paysan s'éclaire d'un sourire. — Tandis qu'il travaille à son jardin, la porte s'ouvre et voici que s'avance, poussant des cris et agitant ses bras, la petite fille que soutient la mère. — Alors, il pose sa bêche, il met un genou à terre pour être au niveau de l'enfant et il lui tend les bras. — La petite fille va oser se lancer, quitter l'appui de la maman pour aller vers les mains tendues du père. — Millet pense à l'oisillon qui s'élance du nid.

LES PREMIERS PAS *Photo Pamard.*

LA PAYSANNE DE MILLET

Millet se plaît autant dans l'intimité de la chaumière que dans la plaine où il observe le semeur ou le laboureur. Le toit qui abrite l'homme n'est jamais loin ; on le voit fumer au bord de l'horizon. Quand on pénètre, on trouve la ménagère occupée au repas, à la lessive, ou à soigner les enfants. Ces maternités rustiques montrent le grave génie de Millet sous un aspect souriant et tendre.

La Leçon de Tricot. — La ménagère, au milieu de ses occupations, entre les repas, la basse-cour, la lessive et les tétées, trouve un instant pour s'asseoir. Alors, elle en profite pour donner une leçon de tricot. Dès qu'elle saura manier les aiguilles, l'enfant se mettra au travail comme sa mère. — Comme ces deux têtes sont attentives, l'une plus docile, l'autre plus volontaire ; les fortes mains de la mère tiennent les patoches hésitantes ; la leçon n'est pas théorique. La mère enseigne comme elle a appris. — Quand il peint des "intimités" rustiques, comme ici, Millet nous rappelle naturellement un autre peintre, Chardin, qui a montré aussi avec bonheur la poésie tranquille du foyer, les causeries muettes des mamans et des petites filles, les gestes silencieux des ménagères. Le milieu est un peu différent; chez l'un, la petite bourgeoise de la grande ville; chez l'autre, la vie rustique, au village, ou dans la ferme solitaire. — Millet d'ailleurs s'oppose à Chardin par le sentiment; l'art romantique ne se satisfait pas de la prose exacte et fine du classique; il faut à sa musique un champ plus vaste pour déployer ses harmonies sentimentales. — Mais malgré les différences, on voit bien tout ce qui rapproche ces deux maîtres.

LA LEÇON DE TRICOT

LA BOUILLIE. (Marseille.)

Photo Hachette.

C'est bien la *becquée*, car on voit que Millet a songé à ce qu'il y a d'instinctif, de naturel, d'animal presque dans le geste de la mère qui donne la nourriture à son enfant. — Elle prend la bouillie dans une cuiller, mais, avant de la mettre dans la bouche ouverte, elle goûte et souffle si la bouillie est trop chaude. — Cependant le bébé vagissant attend en confiance ; mais pour éviter les gestes maladroits de la gloutonnerie, ses bras sont ficelés dans la serviette. Quand il sera repu, le maillot sera refermé et le paquet remis au berceau. La maman donne la becquée entre deux autres travaux, sans se douter que l'on peut s'amuser ou s'attendrir de ses gestes. — Une gravure comme celle-ci permet de discerner le travail de Millet, la qualité particulière de son métier qui lui fut fort reprochée par les contemporains. Sa couleur est granuleuse, semblable parfois à du grès ou à du pain bis. Millet l'a voulue telle parce qu'elle rend mieux ainsi l'aspect et le contact des choses rustiques. Sur ce point aussi, il convient de rapprocher la peinture de Millet et celle de Chardin.

LA POÉSIE DE MILLET

Millet, l'historiographe des travaux et des jours, a songé aussi à donner une conclusion à ses Géorgiques et il a peint la fable fameuse de la mort et du bûcheron. Cette conclusion désolée peut sembler d'un romantisme un peu trop littéraire. Il est d'autres peintures où Millet propose une poésie plus consolante. La dure loi : « Tu gagneras ta vie à la sueur de ton front » n'a pas interdit à l'homme l'espérance.

L'ANGELUS. (Louvre.) *Photo Hachette.*

L'*Angelus* est l'œuvre la plus populaire de Millet, bien qu'elle ne soit pas sa meilleure peinture. — Il nous montre ici ses deux paysans distraits un instant de l'âpre lutte pour la vie. — Tandis qu'ils récoltaient leurs pommes de terre, dans le ciel du soir passe le tintement de l'angelus. — Alors, d'un mouvement instinctif, ils se redressent, prennent l'attitude de la prière et récitent mentalement les phrases apprises dans leur enfance. — Pour un instant, dans ces humbles consciences passe un souffle rafraîchissant de divinité. — Voilà ce que disent ces deux lourdes silhouettes dressées sur l'immensité embrasée du crépuscule. — On a beaucoup reproché à Millet l'allure ambitieuse de ses paysans. Se rappeler les paysans des Le Nain, mornes autour d'une table, pour approuver Millet d'avoir retenu des attitudes plus nobles et cependant tout aussi vraies.

MILLET n'a pas coutume de parer d'une élégance banale ses paysannes. Il disait que si elles étaient trop jolies, elles ne resteraient pas au village. Cependant cette petite bergère montre que la beauté est conciliable avec la plus humble rusticité. — Admirer aussi la vérité de ce troupeau innombrable et compact, l'attitude vigilante du chien. — Millet a bien exprimé la poésie sereine de la nuit qui vient. — Dans toutes ses peintures, les paysans et leurs animaux tiennent si fortement à la nature que l'on sent la présence de l'homme, même dans le champ désert, et que le laboureur semble de même substance que la glèbe.

LA BERGÈRE. (Louvre.) *Photo Hachette*

VII. DAUMIER

DURANT la première moitié du XIX[e] siècle, s'est développé un procédé de gravure très simple, très rapide, qui a révélé des artistes d'un talent original ou puissant et pris une telle importance dans la vie artistique, qu'il a joué un rôle dans l'histoire politique du pays : la lithographie.

LE GROGNARD, par Charlet.
Photo Hachette.

La supériorité de la lithographie tient à sa simplicité. Le graveur dessine sur une pierre lisse avec un crayon gras. L'acide mord la pierre et laisse le dessin en relief ; ce dessin imprime à l'encre le dessin au crayon. La lithographie se prête à l'improvisation et peut suivre l'actualité ; elle a été l'illustration naturelle de la presse. Comme la presse, elle a été mêlée aux luttes politiques et a exercé une action sur l'opinion publique.

LE RAPPEL, par Raffet.
Photo Hachette.

Avec Charlet et Raffet, elle a contribué à populariser la légende napoléonienne ; c'est elle qui a fixé l'image du grognard et du " petit caporal ".

LE PIEU MONARQUE,
par Decamps.
Photo Hachette.

Avec Daumier, elle a pris part à l'opposition contre la monarchie de Juillet, et quand la liberté de la presse a été limitée, Daumier a braqué sa verve sur les ridicules des petits bourgeois parisiens de son temps. Son rire semble parfois bien grimaçant ; mais il a fait de la lithographie une peinture en noir et blanc d'une richesse inattendue ; son dessin d'une souplesse glissante est prodigieux de vie et de mouvement.

Beaucoup d'autres, comme Gavarni, n'ont demandé à la lithographie que d'aimables et spirituelles images de mœurs.

M. PRUDHOMME,
par Henri Monnier.
Photo Hachette.

SATIRE POLITIQUE

Daumier fut d'abord un caricaturiste politique ; au lendemain de la Révolution de 1830, durant les premières années du règne de Louis-Philippe, la presse jouit d'une complète liberté et le journal la Caricature, *par les dessins de Daumier, a mené contre le roi et ses ministres une lutte violente. Il en résulta quelques journées de prison pour son directeur. Ce sont là les risques qui donnent sa dignité à la polémique.*

LE VENTRE LÉGISLATIF, par Daumier. *Photo Hachette.*
Aspect des bancs ministériels de la Chambre improstituée de 1834.

Ici se trouvent rassemblées les victimes habituelles du caricaturiste, bien reconnaissables sous les déformations. Comparer avec le *Bertin*, d'Ingres (page 20) ; deux manières différentes de traiter les mêmes modèles. — A gauche, en bas, Guizot et Thiers. — Ce jeu de massacre ne montre que les visages de l'égoïsme, de la paresse, de la sottise ou de la fourberie. — Ce sont là des résumés où l'on trouve plus de verve que d'équité. On ne demande la justice ni au caricaturiste, ni au pamphlétaire. On lui demande seulement la verve et le talent. Il faut savoir s'amuser de ces images, même si elles mentent.

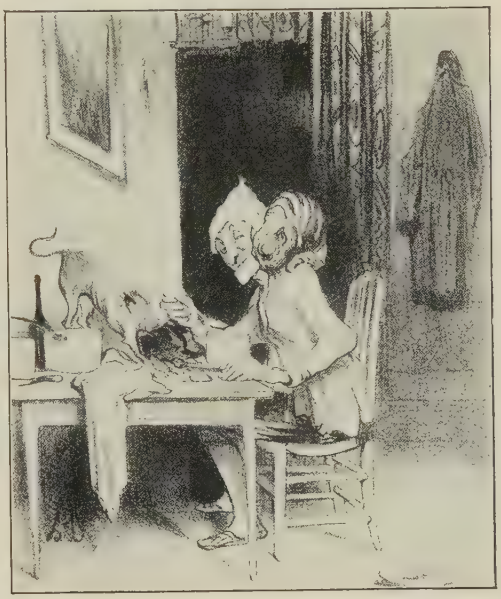
L'installation de Louis-Philippe sur le trône de Charles X n'avait pas suffi à calmer le Paris de 1830. Les premières années du nouveau règne connurent la guerre de barricades. A la suite d'une bataille de rue, la troupe, exaspérée par des coups de feu partis d'une maison de la rue Transnonain, en avait massacré tous les habitants. — Daumier a tiré de ce lamentable événement cette composition sinistre. — Cette image terrible a plus fait contre le régime que bien des déclamations. — La dure franchise du dessin est digne de la puissance tragique, poignante de la composition.

LA RUE TRANSNONAIN (15 avril 1834), par Daumier.
Photo Hachette.

LE PEINTRE DES MŒURS

La presse montrait une telle violence que le Gouvernement se résolut à la museler. Daumier dut abandonner la politique — jusqu'à la Révolution de 1848 — et se résigner à des caricatures plus anodines sur des actualités moins dangereuses. C'est alors qu'il devint l'historiographe du « bourgeois ». Malgré la monotonie des thèmes, jamais la verve de Daumier n'a été plus endiablée ni son métier plus puissant.

LES DIVORCEUSES, par Daumier. *Photo Hachette.*



LE CÉLIBATAIRE, par Daumier. *Photo Hachette.*

SORTIE DE THÉATRE, par Daumier. *Photo Hachette.*

Les albums des lithographies de Daumier constituent une documentation impitoyable contre la société bourgeoise au temps du roi Louis-Philippe. — Le bourgeois est laid et il est bête, c'est l'opinion des artistes romantiques; c'est aussi celle des hommes politiques qui préparent la Révolution. — Daumier a développé ces griefs avec une verve inlassable; ce sont un peu les mêmes que l'on retrouvera dans le *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert. — Même si l'on résiste à cette verve d'un paroxysme un peu voulu, on ne peut rester insensible à la souplesse du dessin, à cette peinture en noir et blanc, aux belles taches que la lithographie fait jouer avec la blancheur du papier.

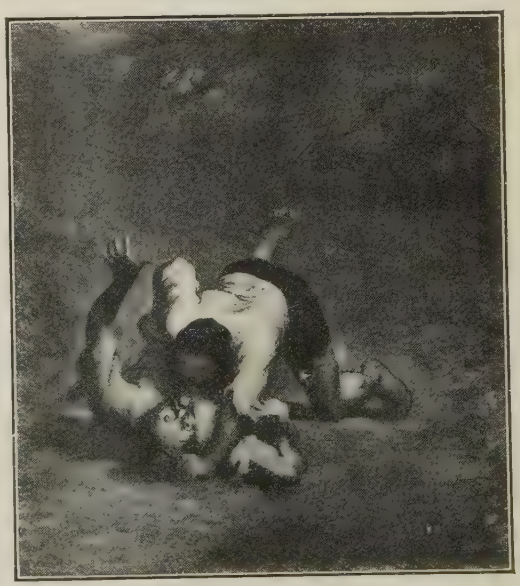
DAUMIER PEINTRE

Daumier, surtout vers la fin de sa carrière, délaissait parfois le crayon pour la peinture. Il apporte dans cet art les qualités de son métier de graveur. Il traite la forme avec la liberté d'un improvisateur, habitué à crayonner rapidement sa pierre lithographique, avec l'audace d'un inventeur qui a beaucoup observé, mais qui n'a jamais dessiné d'après nature. Sa peinture reste comme son dessin une esquisse emportée.

LES JOUEURS D'ÉCHECS *Photo Hachette.*

Les Joueurs d'Échecs, de Daumier, deux attitudes de l'attention, de l'inquiétude. L'un, la tête lourdement appuyée sur son poing, se perd dans le labyrinthe de ses hypothèses et combinaisons ; — l'autre (c'est à lui de jouer) semble déjà avoir pris sa décision ; — ces attitudes ne sont aussi expressives que parce que Daumier les a trouvées dans sa mémoire et non empruntées à des modèles. — Son habitude de saisir les attitudes du mouvement conserve même au dessin du repos une sorte de violence.

Daumier, dans ses peintures, conserve ses habitudes de dessinateur-lithographe ; on reconnaît son dessin tortueux, bossué, ses formes souples, gonflées, étirées par une force interne. Son modelé est comme une houle vivante qui exprime l'effort et, par suite, la passion. Il n'est pas de dessin plus dynamique que le sien. Sur ce point, il est très supérieur à Delacroix, qui avait la même conception plastique. Il se rapproche également de Millet, qui soumettait aussi la forme humaine aux exigences de l'attitude expressive. — Malgré la différence des thèmes et de l'inspiration, reconnaître ici la liberté puissante avec laquelle Michel-Ange et Rubens traitaient l'anatomie de l'homme pour l'obliger au mouvement. Il est bien des aspects de la figure humaine, les plus spontanés, les plus naturels, les plus rapides et les plus violents, qui ne sont jamais donnés par la copie du modèle ; ils ne peuvent être reproduits que par les génies observateurs qui peignent d'imagination. Il est incontestable que cette image qui nous semble la vérité même a été inventée et non pas copiée d'après nature. — Daumier, le caricaturiste des bourgeois, est de la famille des Tintoret, des Rubens et des Delacroix.



LES DEUX VOLEURS ET L'ANE
(Louvre.) *Photo Hachette.*

GAVARNI

A l'encontre de Daumier, Gavarni regarde sans acrimonie les hommes et les femmes de son temps ; il est sensible à la beauté de la jeunesse, aux élégances de la vie mondaine. Il s'est amusé à conter la vie de l'étudiant et de la grisette, les drôleries du bal masqué, les mésaventures du garde national et la prison pour dettes. Il reste dans le domaine de l'ironie spirituelle, loin des orages de l'indignation et de la colère.

GRISETTES

LA MODE : UNE LOGE A L'OPÉRA

LA VISITE AU PRISONNIER POUR DETTES
— Petit homme, nous t'apportons ta casquette, ta pipe d'écume et ton Montaigne. *Photos Hachette.*

— Me Emile Jolibois, s'il vous plaît, avocat à la Cour Royale ?
— C'est moi, M'sieu.

COURBET, par lui-même. (Louvre.) *Photo Hachette.*

VIII

DE COURBET AUX IMPRESSIONNISTES

DURANT la seconde moitié du XIX[e] siècle, la peinture française a découvert et fixé un aspect nouveau de la réalité ; ce fut l'œuvre de deux générations de peintres que l'on appelle les naturalistes et les impressionnistes.

La plus forte personnalité du premier groupe est celle de Gustave Courbet. Contrairement aux classiques et aux romantiques, il professe que la peinture ne doit que copier la réalité et la copier sans atténuation et sans choix. Il réhabilite ainsi les qualités du « beau métier. »

Mais Courbet peint encore à l'atelier, dans ce jour factice qui a donné la « peinture de musée » et qui n'est pas la peinture de plein air et, bien qu'il fasse profession de connaître seulement la nature, son art se rattache surtout à la manière des Bolonais et des Espagnols du XVII[e] siècle.

Manet, un beau praticien et un peintre inquiet, a cherché ces effets de plein air, mais le plus souvent, il emportait sur sa palette les couleurs noires de l'atelier.

Les impressionnistes, peignant en plein air, ont découvert que la lumière pouvait se traduire en couleur et n'était pas seulement du clair et du sombre. Alors ils ont cherché les transpositions chromatiques du rayon solaire et ont réussi à rendre la lumière des heures.

En allant du réalisme à l'impressionnisme, la peinture est passée de la solidité des choses réelles au jeu des apparences dans l'atmosphère.

ATELIER DE MANET, par Fantin-Latour. Le dernier personnage à droite est le peintre Claude Monet. (Luxembourg.) *Photo Hachette.*

COURBET

Contrairement aux romantiques qui sont peintres d'imagination, Courbet est un peintre du « d'après nature ». Jamais il n'invente. Il demande aux qualités de l'exécution les mérites qu'il ne peut attendre de l'invention. C'est chose assez nouvelle dans notre école française que cette conception toute réaliste de la peinture, car nos artistes avaient toujours vu dans l'art un mode d'expression intellectuelle.

ENTERREMENT A ORNANS, par Courbet. (Louvre.) *Photo Hachette.*

Dans cette puissante et lourde composition, le peintre a groupé des hommes de sa petite ville ; il les a tous peints d'après nature, avec une vigueur, une verve dont ils se sont d'ailleurs montrés peu satisfaits. — Un tel sujet oppose également Courbet aux classiques et aux romantiques; la réalité, même vulgaire, à la place de la « beauté idéale » et des fictions poétiques. — En revanche, ce réalisme apporte des qualités pittoresques : la vigueur, la verve de l'exécution ; chacun des détails de cette grande peinture est un « morceau » qui enchante les praticiens. Par là, Courbet se rapproche des maîtres espagnols, qu'il a beaucoup admirés au Louvre. Mais il leur a emprunté cette tonalité sombre qui étonne un peu chez un naturaliste qui peint des scènes en plein air.

Parmi les plus belles œuvres de Courbet, il faut compter ses paysages, dont quelques-uns — comme cette *Remise des Cerfs* — évoquent la fraîcheur de la Loue, la rivière de son pays natal. — Même dans une petite gravure comme celle-ci, on reconnaît la hardiesse et la variété de la technique, le jeu du pinceau et du couteau à palette, qui a rendu le raboteux de la roche, le déchiqueté du feuillage léger, le pelage satiné des cerfs, la transparence de l'eau courant sur les cailloux. — C'est vers ces impressions matérielles que le naturalisme dirige la peinture. — En habituant nos peintres à copier strictement les choses, sans autre préoccupation que la fidélité de l'imitation, Courbet chassait de l'art les ambitions spirituelles, mais en même temps il introduisait des qualités un peu dédaignées par notre école, la verve de l'exécution, la vigueur technique, l'enthousiasme devant la beauté du modèle.

LA REMISE DES CERFS, par Courbet. (Louvre.) *Photo Hachette.*

MANET

Manet est un peintre difficile à définir, parce qu'il faut distinguer ce qu'il a fait de ce qu'il a voulu faire. Courbet était un réaliste, mais malgré ses paysages il était encore un peintre d'atelier, à la manière des réalistes bolonais et espagnols. Manet a voulu dégager sa peinture de la servitude de la lumière d'atelier, cette lumière égale et neutre à laquelle on demande seulement de bien définir les objets dans l'espace.

LE FIFRE, par Manet.
(Louvre.) *Photo Hachette.*

Le Fifre, peinture sans prétention, presque une esquisse, est une des plus jolies inspirations de Manet. — Y noter sa vision, qui résume les aspects, en taches simples qui s'opposent franchement ; suppression des transitions par « dégradés » ; la veste bleue, le pantalon rouge font des taches de valeurs presque égale, et de même pour le visage, le baudrier et les guêtres; la silhouette de ce petit soldat se découpe comme une image plate sur le fond gris. Le peintre a même omis l'ombre portée. — La technique accentue cette vision à l'emporte-pièce. La touche est bien expressive du tempérament de Manet, car il y a en elle à la fois de l'élégance et de la brutalité. — C'est un des aspects de ce talent révolté ; il y a dans sa brosse des nervosités impatientes, comme dans sa vision des brusqueries elliptiques. — Aussi a-t-on pu considérer Manet comme un précurseur de la peinture impressionniste. Il est impressionniste en effet parce qu'il peint les choses comme les voit un œil dont la vision n'est pas accommodée, comme les ressent une rétine un peu éblouie. C'est bien la "vision impressionniste" : une sensation vive et rapide, à laquelle ne se mêle aucun jugement intellectuel, nulle appréciation sur le volume ou la matière. — Les continuateurs de Manet, les purs impressionnistes assoupliront, enrichiront la langue picturale de manière à suggérer cette lumière dont la peinture de Manet cherche à rendre la vivacité.

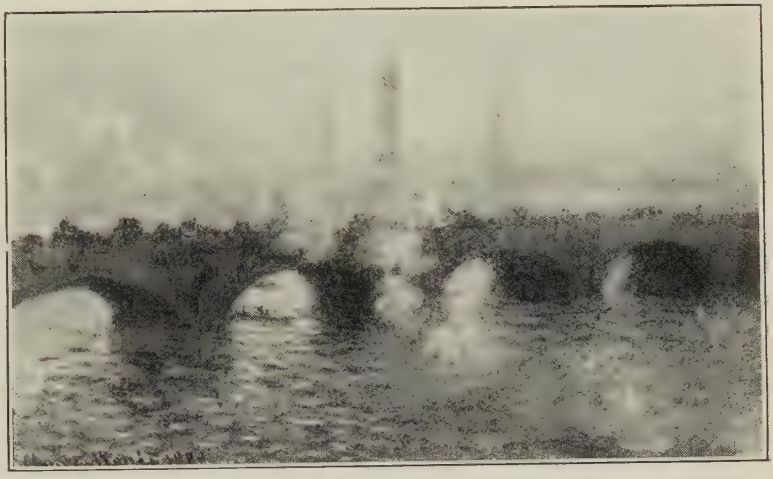
MANET, dans chacune de ses peintures, veut nous montrer un aspect de réalité encore inédit, des images vraies, mais qui ne semblent pas avoir été vues — ou tout au moins qui n'ont pas été peintes. — Cette constance à montrer du nouveau est la raison de son désaccord avec le public. — Dans ce *Bar des Folies-Bergère*, la nouveauté du tableau est dans ce fond : un vaste miroir réfléchissant la salle, la foule, l'éclairage au gaz, le dos de la serveuse et le client qu'elle écoute. Le « modernisme » de Manet s'est essayé à des effets pittoresques imprévus et difficiles.

Photo Hachette.

LE BAR DES FOLIES-BERGÈRE, par Manet.

MONET

Monet est sans doute le plus beau peintre de l'école « impressionniste » ; il est surtout paysagiste ; pour l'impressionnisme qui s'efforce de rendre l'apparence des choses dans l'atmosphère, la figure humaine ne compte pas plus que les autres éléments de la nature et comme elle se laisse moins sacrifier aux jeux des reflets lumineux qui dansent dans l'atmosphère, le plus souvent elle est omise.



LE PONT DE LONDRES, par Cl. Monet. *Photo Hachette.*
(Collection Durand-Ruel.)

Le mot « impressionnisme » désigne un art qui songe moins à saisir les choses dans leur réalité que dans leur apparence ; « l'impression » est l'image fugitive qu'elles font sur nos sens. — Cette impression est avant tout un effet de lumière. Monet peint donc moins les choses en elles-mêmes que les taches qu'elles font dans l'atmosphère ; — Monet contemple les arches de ce pont dans la brume de Londres, et le véritable objet de son art n'est pas de peindre une architecture, mais, à propos de cette architecture, la sombre féerie qu'allume le soleil dans la brume et la vapeur. — Aussi, comme ce que le peintre reproduit n'est pas tant les choses matérielles que les jeux de lumière qui les révèlent, le paysagiste peut, d'après les mêmes motifs, exécuter une succession de tableaux très différents, suivant les heures du jour. Le pont de Londres que voici fait partie d'une série, variations sur l'eau et le ciel à travers la brume et la fumée.

LA GARE SAINT-LAZARE, par Cl. Monet. *Photo Hachette.*
(Luxembourg.)

Cette impression » de la gare Saint-Lazare suppose que notre œil ébloui par le fond lumineux ne voit les choses de premier plan que comme des taches confuses et flottantes ; — de plus, le peintre note la qualité colorée de la lumière et de l'ombre et, à l'encontre de Corot, il transpose en polychromie le jeu des valeurs, c'est-à-dire les oppositions des rayons et des ombres ; — l'impression est d'une justesse frappante ; c'est du « plein air » qui est entré dans le cadre de la peinture. — Il est seulement à regretter que la couleur ne conserve pas en vieillissant la fraîcheur que lui donnait le peintre.

L'IMPRESSIONNISME

La grande innovation qui a ouvert à l'impressionnisme un champ peu exploré et a permis de découvrir un aspect nouveau de la nature a été de discerner et d'accentuer la couleur de la lumière et de l'ombre. Sur ce point, l'art peut égaler ou dépasser la nature ; il ne peut pas l'égaler dans sa lumière ; il peut la dépasser dans ses couleurs ; dans le rayon de soleil l'impressionniste cherche les couleurs du prisme.

BORDS DE LA SEINE, par Sisley.
(Louvre.) *Photo Hachette.*

CE paysage de Sisley n'est pas très différent de ceux de Corot ; l'un et l'autre ont voulu rendre la lumière et l'atmosphère ; — mais Corot unifiait les accidents en une fine gamme de gris ; — Sisley décompose au contraire l'uniformité des choses en de multiples petites taches colorées qui se mêlent dans notre impression visuelle pour donner la sensation de la lumière. — Les impressionnistes ont exercé une forte influence sur toute la peinture moderne ; il y a un peu ou beaucoup d'impressionnisme chez la plupart des artistes.

RENOIR appartient aussi à l'école impressionniste, car il peint la lumière du plein air en transposant les valeurs en leurs équivalences colorées. — Mais il reste un peintre de la figure humaine et c'est au modelé des corps et des visages qu'il emploie ces taches de couleurs vives et légères, qui servent chez les paysagistes à peindre le ciel ou l'eau. — Dans le fragment ci-contre, on voit ce que deviennent des personnages qui dansent sous un feuillage que traversent des rayons de soleil. — Les formes se noient dans des nappes confuses de rayons dorés et d'ombres bleues ; dans cette fluidité chatoyante, les formes perdent leur solidité et leur couleur locale. C'est cette impression d'éblouissement que retient le peintre. — Mais en fixant des apparences plutôt qu'en tâchant d'atteindre des réalités, les impressionnistes ont naturellement dû renoncer à l'expression morale du visage humain. L'expression de la Joconde ne semble pas conciliable avec la lumière en feu d'artifice de l'école impressionniste. Il y a incompatibilité entre l'éblouissement et la méditation.

LE MOULIN DE LA GALETTE,
par Renoir.
(Fragment.)
(Luxembourg.)
Photo Hachette.

IX. LA SCULPTURE AU XIX^e SIÈCLE

La sculpture évolue avec moins de liberté que la peinture ; elle est beaucoup plus contenue par les exigences de la matière, de la destination et du style. Cependant elle révèle, bien qu'avec moins de souplesse, les mêmes tendances que la peinture.

D'abord, au temps du Romantisme, elle traduit des sentiments nouveaux par des formes traditionnelles. Rude a exprimé avec une emphase sublime l'élan de la France prenant les armes pour courir aux frontières, et cette France est représentée par des guerriers antiques. David d'Angers s'est essayé à la sculpture des vêtements modernes ; mais il cherchait le « style », et même il a parfois donné à ses statues la nudité héroïque.

CARPEAUX, par lui-même. *Photo Hachette.*

Comme il s'est intéressé surtout à la statuaire des animaux, Barye a pu montrer plus de hardiesse dans son imitation de la nature et son œuvre est une des plus belles créations de l'art moderne.

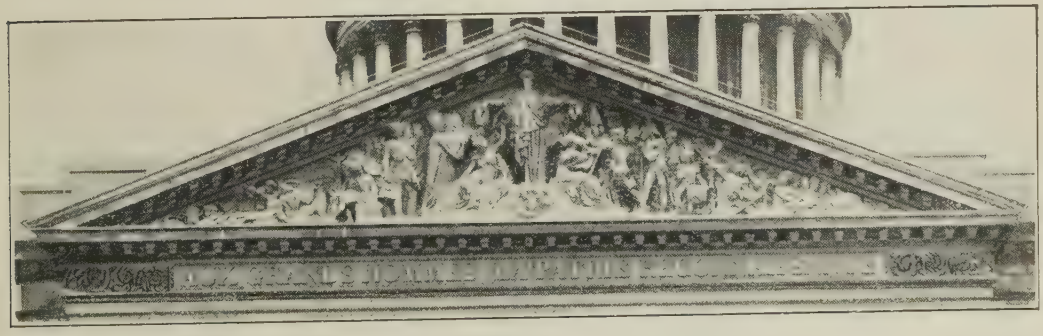
DALOU, par Rodin. (LUXEMBOURG.) *Photo Hachette.*

Dans la seconde moitié du siècle, les sculpteurs se divisent en deux groupes : ceux qui restent fidèles à la tradition classique ; ceux qui cherchent dans la nature une plastique nouvelle. La plupart d'ailleurs concilient les deux tendances.

Du côté des naturalistes, il faut nommer, après Barye, Carpeaux, Dalou et Rodin.

Carpeaux concilie son naturalisme pittoresque avec un souci d'élégance tout à fait caractéristique de la société du Second Empire ; Dalou, bien qu'admirable portraitiste du réel, reste un grand décorateur de style Renaissance ou Louis XIV.

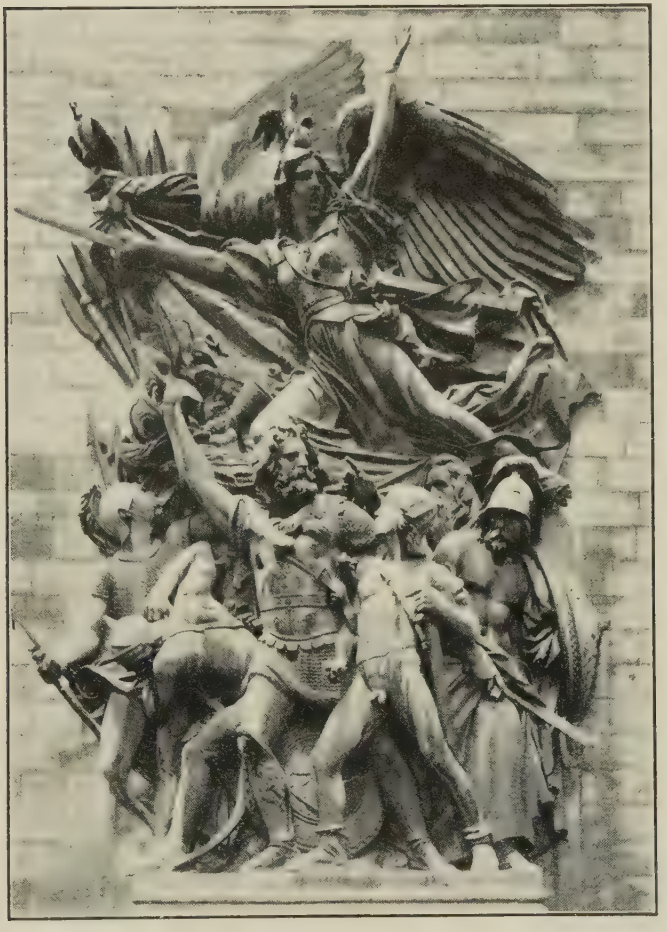
Enfin Rodin, à la fin du XIX^e siècle, a créé une sorte d'impressionnisme sculptural qui substitue les accents expressifs du modelé à l'exactitude littérale du moulage.



FRONTON DU PANTHÉON, par David d'Angers. *Photo Hachette.*

RUDE ET DAVID D'ANGERS

Il y a eu un romantisme de la sculpture ; mais la sculpture n'a pas la même souplesse que la peinture, qui se façonne au gré de l'inspiration. La statuaire reste asservie à des conditions matérielles qui changent peu et reste limitée à la représentation de la figure humaine. Aussi, malgré quelques artistes aux audaces malheureuses, la sculpture que l'on peut appeler romantique est-elle restée classique dans ses moyens.



LE CHANT DU DÉPART, par Rude. (Arc de l'Étoile.)
Photo Hachette.

Ce groupe pathétique de Rude est le premier des quatre hauts-reliefs qui décorent l'Arc de l'Étoile et résument l'histoire guerrière de la France pendant la Révolution et l'Empire : le Départ des Volontaires, la Victoire, l'Invasion, la Paix. — Ici, Rude évoque le souffle épique qui souleva la France de 1792, courant aux armes pour arrêter l'invasion. — Trois générations d'hommes s'avancent pour faire un mur de leurs poitrines. — Le sentiment qui les inspire est rendu visible dans cette Bellone qui vole au-dessus, montrant de son glaive la frontière envahie et hurlant son chant de guerre. — C'est la France de Valmy que Rude a fixée dans la pierre. — Le sentiment est moderne, l'inspiration vient d'événements que les contemporains ont vécus. Mais l'allégorie de Bellone dans son trophée d'armes, les guerriers nus ou costumés à l'antique appartiennent encore au personnel et au matériel des ateliers classiques. La sculpture suit le précepte de Chénier : « sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques ». Œuvre d'un enthousiasme sublime et qui vient nous rappeler que la statuaire est un art de place publique, destiné à l'expression des sentiments collectifs. La sculpture n'atteint à toute sa puissance que lorsqu'elle retrouve sa vocation qui est de donner une forme visible aux objets de la croyance.

VICTOR HUGO,
par David d'Angers.
Photo Hachette.

David d'Angers a été le sculpteur des grands hommes ; sur les places publiques se dressent bien des statues auxquelles il a donné des attitudes expressives. — Il a résumé ce culte iconique des grands hommes sur le fronton du Panthéon qui est devenu leur temple. (Voir page précédente.) — Il a composé également une collection de médaillons d'après les personnages les plus illustres de son temps. — Il a voulu être le portraitiste du génie. Ses bustes ont des fronts gonflés comme des coupoles.

Mme RÉCAMIER,
par David d'Angers.
Photo Hachette.

BARYE

Barye est un des plus beaux sculpteurs et un des artistes les plus originaux de notre école. Il a donné à la sculpture un domaine nouveau ; il a montré tout ce qu'il y a de beauté encore inédite dans la plastique animale ; jusqu'alors, quelques animaux seulement — le lion, le cheval — étaient admis à titre décoratif ou symbolique. Il faudrait remonter à l'art assyrien pour trouver une faune aussi belle.

PANTHÈRE SAISISSANT UN CERF
(Louvre.) *Photo Hachette.*

L'ÉLÉPHANT
(Louvre.) *Photo Hachette.*

Les animaux de Barye ne sont pas seulement des masses décoratives ; leur modelé accidenté, accentué par les luisants du bronze, exprime les renflements du muscle, la construction du squelette, la qualité même du pelage, et aussi les passions animales. — Le caractère moral de chaque espèce apparaît dans la vérité des attitudes et des types physionomiques ; il en est de féroces ; il en est de cocasses.

Une des plus belles inventions de l'art humain est le Centaure. Il est le produit magnifique de la statuaire grecque. — A l'encontre du taureau ailé des Assyriens qui combine des formes puissantes, mais rigides et inertes, le Centaure associe le torse humain et le corps du cheval, c'est-à-dire des masses souples, dont le modelé est toujours expressif d'effort, de mouvement et de vie. — Barye, l'admirable animalier, rejoint ici les Grecs — dont il s'inspire — pour combiner la musculature des torses au ploiement d'une croupe. — Tous les détails de ce groupe si bien construit expriment l'effort vainqueur ou la résistance désespérée.

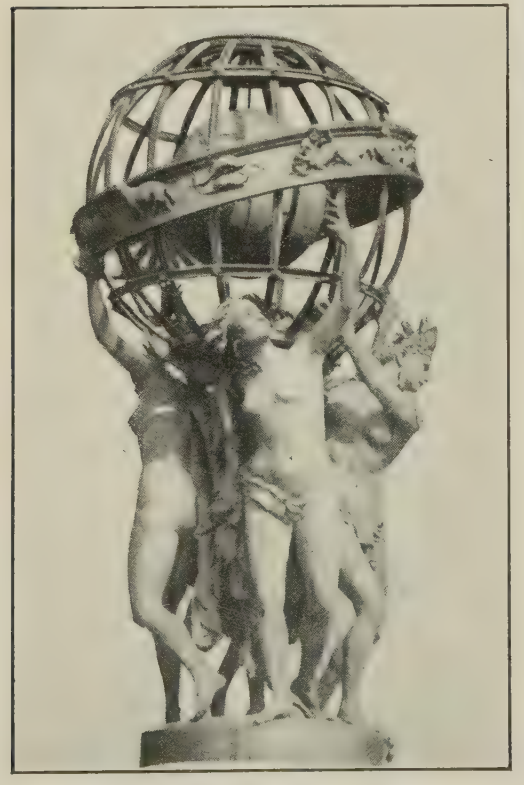
THÉSÉE ET LE MINOTAURE. (Louvre.) *Ph. Hachette.*

CARPEAUX

Il y eut en sculpture, dans la seconde moitié du siècle, la même tendance « naturaliste » qu'en peinture. L'art de Carpeaux, durant le Second Empire, correspond un peu à la peinture de Courbet, avec cette grande différence toutefois que Courbet affichait une sorte de démocratisme pictural, tandis que Carpeaux, malgré son « réalisme », reste le sculpteur des élégances mondaines de son temps.

Ce groupe fameux de *La Danse*, que Carpeaux a placé sur la façade de l'Opéra, est trop mouvementé, trop pittoresque aussi pour que l'architecte n'ait pas trouvé qu'il observait mal la discipline de l'architecture. — Mais quel mouvement dans cette ronde échevelée autour de ce génie de la danse! — Cette sculpture a choqué les contemporains, surtout parce qu'elle respire la vie physique, et qu'elle exhale la chaleur de la chair, qualités que l'on n'admettait que dans les statuettes; ce groupe n'est en somme que du Clodion monumental (voir volume précédent, page 49). — Carpeaux se montre ici comme un admirable modeleur de la vie et comme le portraitiste d'une société qui paraît avoir été avide de gaieté et de mouvement; le poète de la danse.

LA DANSE
(Opéra de Paris.)
Photo Hachette.



LES QUATRE PARTIES DU MONDE. (Paris.)
Photo Hachette.

Ce groupe central de la " Fontaine de l'Observatoire " représente la Sphère céleste reposant sur les Quatre Parties du Monde; il n'a pas d'autre intention que sa beauté décorative ; ce thème astronomique vient de ce que le monument se dresse, devant l'Observatoire, sur le « méridien de Paris ». — Carpeaux a repris, amplifié, ennobli son motif favori de la danse. — Il aime le mouvement ; il a le don de la vie ; il donne à son modelé les qualités pittoresques, la couleur, car il est peintre aussi, et il rappelle en même temps les spirituels modeleurs du XVIIIe siècle et le vigoureux naturalisme d'un Flamand, tout en fixant un type d'élégance qu'il avait observé à la cour. S'il existe un style Napoléon III, il en est l'artiste le plus représentatif.

DALOU ET RODIN

Dans le dernier quart du XIX^e siècle, la sculpture réagit hardiment contre l'idéalisme classique; à l'influence antique et à celle de la Renaissance italienne s'opposent les purs naturalistes. Dalou continue Carpeaux, mais conserve à la statuaire sa mission, qui est d'exprimer de grandes idées collectives. Rodin est un pur artiste qui accentue la puissance expressive de la plastique.

LE PENSEUR, par Rodin.
(Musée Rodin.) *Photo Hachette.*

Le penseur de Rodin n'est pas, comme celui de Michel-Ange, d'une héroïque majesté ; — c'est un portefaix qui contracte sa puissante musculature sur une lueur de pensée ; — l'attention s'exprime par un effort du corps tout entier. — Rodin s'exprime en langage de sculpteur, c'est dire qu'il fait saillir les accidents de la forme ; l'originalité de sa manière est de rechercher la bosse expressive ; son modelé n'est pas celui que donnerait un moulage sur le vif. — Il y a dans cette manière puissante et tourmentée une hardiesse qui rappelle à la fois les accents du plus pur naturalisme et les audaces du dessin romantique. — Ce modelé accidenté se concilie chez Rodin avec une profonde science de l'anatomie. Il est plus contestable chez les imitateurs qui multiplient ses audaces sans posséder sa science.

Dalou est un admirable naturaliste, mais il ne considère pas que la statuaire a rempli son rôle si elle ne vise pas en même temps au décoratif et à la pensée. — Dans ce monument du Triomphe de la République, il faut admirer la vie puissante des figures, la magnificence décorative, et aussi la chaleur de l'inspiration. — Dalou était, en même temps qu'un naturaliste, un décorateur de style Louis XIV et un démocrate passionné. — La République, sur son char de triomphe, fait un geste d'apaisement ; les lions qui tirent le char représentent la force populaire ; des allégories du Travail, de la Fécondité accompagnent le cortège et « poussent à la roue ». — Il y a un mouvement grandiose dans cette masse. Ce groupe descend du faubourg des révolutions ; par son style, il pourrait se placer dans un rond-point du parc de Versailles.

LE TRIOMPHE DE LA RÉPUBLIQUE,
par Dalou. (Paris.) *Photo Hachette.*

DESSIN, par Chassériau.

Photo Hachette.

X

PUVIS DE CHAVANNES

En face du naturalisme qui copie la réalité, Puvis de Chavannes représente la peinture qui crée de belles fictions.

C'est Puvis de Chavannes (1824-1898) qui a trouvé la meilleure solution au problème de la peinture décorative dans l'art du XIX[e] siècle. La difficulté était de deux sortes : il fallait trouver un style nouveau adapté à des architectures nouvelles ; il fallait aussi des thèmes répondant aux pensées du monde moderne.

Deux styles se proposaient : 1° la composition tranquille, de couleur sobre, de dessin calme, *Apothéose d'Homère* d'Ingres. C'est ce style qui a été continué par les décorateurs d'église, Amaury Duval et Hippolyte Flandrin. 2° la peinture mouvementée et éclatante à la manière des Vénitiens et de Delacroix. C'est celle qui a été reprise par Baudry et Delaunay à l'Opéra. Chassériau réussit dans une sorte de conciliation des deux manières.

Puvis de Chavannes tient plutôt au style tranquille d'Ingres. Mais il apporte dans ses compositions allégoriques la vérité du paysage qui manquait à la peinture toute formelle des peintres classiques. C'est la poésie de la nature qui donne la vie et la beauté à ses figures symboliques. Un dessin sans relief, soumis au plan de la muraille ; des attitudes du repos qui ne rompent pas l'immobilité de l'architecture ; une lumière sans violence, des couleurs d'une pâleur sobre qui ne « trouent » pas la muraille ; ainsi le peintre nous transporte dans un monde léger, harmonieux, d'une sérénité élyséenne.

L'HIVER, par Puvis de Chavannes.
(Hôtel de Ville, Paris.)

Photo Braun et C[ie].

CRÉATION D'UN STYLE DÉCORATIF

Toutes les qualités du peintre ne conviennent pas dans la peinture décorative ; le naturalisme de Courbet est chose bien lourde pour une image murale ; la fougue pittoresque de Delacroix n'est possible qu'avec un encadrement de dorures à l'italienne. Dans nos palais modernes, il fallait une peinture calme et sobre, en harmonie avec la pâleur grise de la pierre et la nudité de la muraille.

LA PAIX. (Musée d'Amiens.) *Photo Neurdein.*

Bien qu'il ait passé par l'atelier de Delacroix — très rapidement, il est vrai — c'est plutôt à la manière d'Ingres que se rattache Puvis. — Comparer cette composition de *La Paix* avec *L'Apothéose d'Homère* (page 18). — Même simplification des formes, même égalité un peu pâle de la couleur. — Pour la composition, remarquer comme le groupe des figures, malgré la variété des attitudes, "fait la pyramide", c'est-à-dire, s'inscrit dans un triangle à large base ; — pour l'allégorie, elle est d'une simplicité fort claire ; les hommes jouissent des fruits de la terre, tandis que le dieu Mars se repose sur ses armes. — C'est une nécessité pour la grande peinture décorative d'associer une pensée aux formes. Une décoration qui ne serait que de l'ornementation ne donne qu'une distraction visuelle bien superficielle. Mais, d'autre part, il ne faut pas que cette pensée soit difficile à saisir. Le mieux est, comme l'a compris Puvis, de s'en tenir aux grands thèmes — ce que l'on appelle en littérature les lieux communs ; — l'intelligence s'y meut comme en des lieux familiers et n'est pas distraite de la peinture par la préoccupation d'une traduction difficile.

LA GUERRE. (Musée d'Amiens.) *Photo Neurdein.*

Ce poème de la guerre est venu au Musée d'Amiens se placer auprès de l'image de *La Paix*. Sous un ciel, noir de la fumée des incendies, des images tragiques ; des captives ; des parents qui pleurent sur le cadavre de leur fils : *bella matribus detestata ;* — trois cavaliers d'un même geste lancent dans l'air des appels de cuivre ; — c'est le triomphe brutal des conquérants qui jette son chant sinistre dans le ciel du soir.

LE STYLE DE PUVIS DE CHAVANNES

Le style de Puvis tend à ramener la peinture aux effets de la fresque. La peinture à fresque, chère aux Italiens de la Renaissance, est un procédé de peinture à l'eau qui laisse toujours transparaître la blancheur de la muraille. Bien qu'il peigne à l'huile sur une toile marouflée, Puvis imite la clarté blonde de la fresque. C'est ainsi que ses tableaux collés au mur n'y font pas de « trou », mais n'en sont que le revêtement.

LA SORBONNE ET LES LETTRES *Photo Giraudon.*

Puvis, dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, a symbolisé l'activité intellectuelle. Noter d'abord la symétrie grandiose du décor naturel : un bois sacré. — Au centre, la Sorbonne ; des adolescents ; — à la droite de la Sorbonne, des allégories des lettres ; — puis la pensée philosophique ; — puis l'histoire et les fouilles archéologiques. — Ces figures dispersées constituent des groupes qui sont eux mêmes encadrés et rattachés les uns aux autres par les arbres de ce bois sacré ; l'ensemble est comme enveloppé par l'immense abside de verdure qui occupe le fond.

L'INSPIRATION CHRÉTIENNE
(Musée de Lyon.) *Photo Braun et Cie.*

Au Musée de Lyon, deux compositions résument l'inspiration antique et l'inspiration chrétienne. — L'inspiration chrétienne, c'est la peinture religieuse dans un cloître toscan du xve siècle. — Des moines-peintres fixent sur les murs leurs mystiques visions; — sérénité de cette activité pieuse sous ces arcatures ensoleillées ; — par delà le mur du cloître, apparaissent les collines de verdure pâle parsemées de cyprès noirs. — C'est un temps, une province, un chapitre de l'histoire de l'art que cette simple image résume. A cette image de l'inspiration chrétienne, s'oppose l'inspiration païenne : l'humanité qui fleurit sous la radieuse lumière méditerranéenne.

LE SYMBOLISME DE PUVIS

Dans la grande peinture décorative, l'artiste ne doit pas seulement revêtir la muraille, il doit mettre sous nos yeux, dans de belles images, des pensées qui intéressent notre esprit. Chez Puvis, l'intelligence est admise au plaisir des yeux. Il a su trouver des allégories très simples, de nature symbolique, géographique ou historique, qui nous intéressent, parce qu'elles sont toujours parfaitement adaptées à leur milieu.

LA SORBONNE ET LES SCIENCES. *Photo Giraudon.*

DEVANT la Sorbonne, la source où les jeunes intelligences viennent se désaltérer; — à sa gauche, les sciences: minéralogie, botanique, etc., toutes peuvent se nommer; — enfin, la nature qui se dévoile aux physiciens. - Bien noter que la présente composition se rattache à celle de la page précédente.

MARSEILLE, PORTE DE L'ORIENT. (Musée de Marseille. *Photo Hachette.*

UNE cargaison bigarrée et pittoresque, venue d'Orient, avance sur le flot bleu, vers la côte blanche du vieux port de Marseille. — Cette composition définit le rôle historique de Marseille.

PUVIS AU PANTHÉON

Le Panthéon a été une église dédiée à sainte Geneviève. Dans la décoration du monument actuel, réservé aux gloires de l'histoire nationale, les peintures de Puvis, évoquant la patronne des Parisiens, en perpétuent la présence sur la colline sacrée. La puissance évocatrice de cette peinture nous fait croire à la réalité et à la présence du miracle beaucoup mieux que le naturalisme historique.

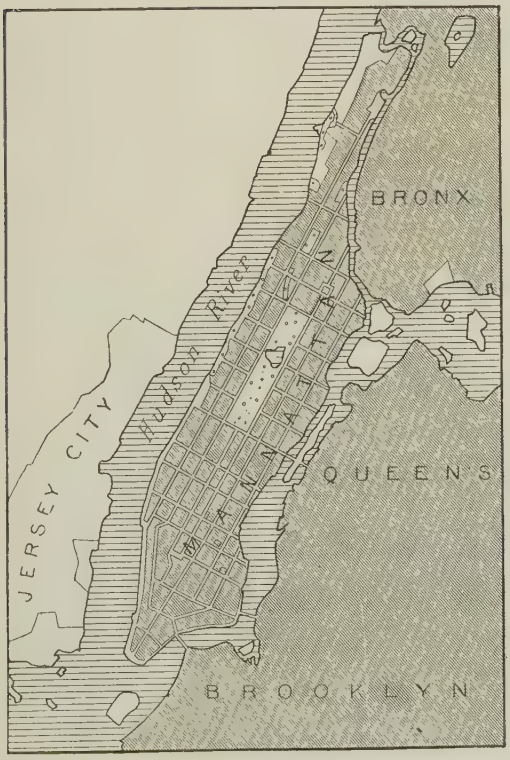
SAINTE GENEVIÈVE VEILLANT SUR PARIS
(Panthéon.) *Photo Hachette.*

La tradition qui raconte comment sainte Geneviève avait protégé les Parisiens, lors des invasions barbares, a fait, de cette sainte, leur patronne. Sous l'ancien régime, on conservait ses reliques sur la colline, et déjà les échevins lui offraient de belles peintures pour éterniser leur reconnaissance. — Au Panthéon, la peinture de Puvis raconte l'enfance miraculeuse de la sainte et sa vieillesse bienfaisante. C'est alors qu'elle veillait sur son peuple, comme la bergère sur son troupeau. — Puvis la montre sur la terrasse de sa maison, contemplant la ville endormie. — Noble simplicité des grandes lignes de l'architecture et de la figure; des verticales, des horizontales. — Beauté de l'effet de clair de lune ; admirable image de la pensée veillant dans la nuit sereine. — Grandeur simple du dessin et poésie du paysage. — Couleur historique très discrète ; le peintre ne tente pas une reconstitution ; quelques détails très simples d'architecture suffisent à évoquer le Paris gallo-romain. Il n'en faut pas plus pour donner l'élan à notre imagination. C'est le propre de cette peinture qu'elle n'a pas cette évidence circonstanciée et matérielle qui interdit la rêverie. Cette œuvre dernière de Puvis de Chavannes peut servir à caractériser et à résumer son œuvre ; le rythme des lignes, l'harmonie musicale de la couleur composent la fiction la plus vraie, la plus émouvante, car en elle s'unissent la poésie de la nature et la poésie de l'histoire. — Dans le naturalisme dominant de la fin du XIX^e^ siècle, l'œuvre de Puvis représente la vitalité inextinguible de la poésie et nous rappelle combien la fiction peut nous charmer plus que la réalité.

XI. ARCHITECTURE DES VILLES MODERNES

L'ARCHITECTURE du XIX^e^ siècle n'a pas apporté de transformations originales aux types de constructions léguées par le moyen âge et les siècles classiques : le château, le palais, l'hôtel, l'église, le théâtre ; il a seulement développé le « confort » de l'habitation. La maison n'est plus seulement un abri embelli par ses proportions et sa décoration ; elle enferme tout un système de canalisation et d'appareils, pour lesquels la technique de l'ingénieur compte beaucoup plus que l'art de l'architecte.

PLAN DE PARIS. Type de ville en étoile, construite au carrefour de deux voies (fluviale et terrestre), encerclée d'enceintes successives qui maintiennent le plan circulaire et empêchent la ville de s'étaler librement.



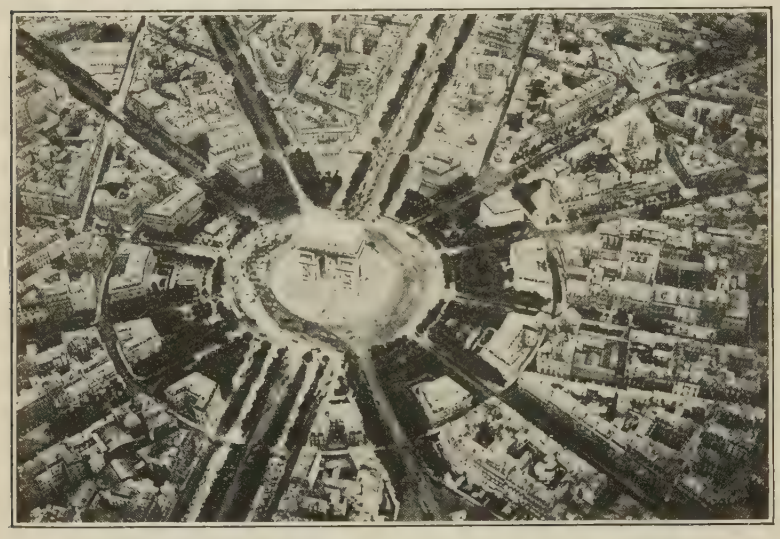
PLAN DE NEW YORK. Ville en longueur, rues en damier ; circulation dans le sens longitudinal.

La grande originalité de l'architecture du XIX^e^ siècle sera d'avoir donné de plus en plus d'importance à l'organisation de la ville ; déjà les architectes avaient discipliné les façades d'une même place à une certaine uniformité décorative, parfois même, en construisant des villes neuves, avaient bâti sur un plan général. Les modernes n'ont fait que développer ce principe ; dans nos rues aujourd'hui, la demi-uniformité des façades répond à une préoccupation d'ensemble décoratif.

Quand les cités sont jeunes, comme en Amérique ou dans les régions dévastées par la guerre, on soumet facilement leur croissance aux exigences de cet urbanisme. Quand elles sont anciennes, on se contente d'astreindre les maisons nouvelles aux servitudes d'alignement et de hauteur qui réaliseront progressivement le plan de la ville nouvelle. Enfin, il faut parfois précipiter ce renouvellement par des opérations édilitaires hardies, comme il est arrivé à Paris sous le Second Empire.

LE PARIS D'HAUSSMANN

C'est un problème difficile à résoudre que celui du rajeunissement périodique de nos demeures. On bâtit pour l'éternité et les conditions nouvelles de la vie nous obligent à renouveler constamment l'architecture générale de nos villes. Une des opérations les plus hardies qui aient été exécutées est celle à laquelle le baron Haussmann, préfet de la Seine sous le Second Empire, a donné son nom.



LE QUARTIER DE L'ÉTOILE A PARIS
(Extrait de *Paris vu en ballon*, de Schœcher et Decugis.)

Ce quartier de l'ouest parisien a pour centre l'Étoile, une vaste place, d'où rayonnent de longues avenues et au milieu de laquelle s'élève l'immense Arc de Triomphe. — Ce plan, rêvé par Napoléon Ier, n'a été réalisé qu'un demi-siècle plus tard, sous Napoléon III. — On y retrouve une des idées qui ont présidé à l'aménagement du nouveau Paris, par Haussmann ; les avenues convergent vers l'Étoile, comme dans un parc vers la statue ou le bassin d'un rond-point. C'est la présence de l'Arc de Triomphe qui, en se propageant dans tout le quartier par les avenues rayonnantes, lui donne son unité et son attrait.

C'est pendant le Second Empire, sous la direction du baron Haussmann, préfet de la Seine, que l'on s'est résolu à la terrible opération d'édilité qui a fait passer des avenues larges et rectilignes dans le fourré des vieux quartiers. — On a transformé une forêt naturelle en un parc à la française. — Ce plan s'appliquait aisément aux quartiers extérieurs, encore inachevés ; mais son exécution a jeté bas le centre de Paris. — La Cité, le cœur de la ville, a été rasée ; seuls ont subsisté le Palais et Notre-Dame, et quelques maisons aux extrémités de l'île. — Mais, au centre, au cœur de ce qui fut le berceau de Paris, il n'y a plus que des monuments publics modernes, entourés de places vides. — C'est là, en effet, le carrefour des grandes diagonales qui traversent Paris, et pour éviter la congestion, il a fallu détruire ce qu'il y avait de plus ancien et de plus vénérable dans la grande ville.

L'ILE DE LA CITÉ A PARIS
Photo Compagnie aérienne française.

LA VILLE MODERNE

Il est des villes, comme celles du Nouveau-Monde, qui peuvent se déployer dans l'espace sans être obligées de détruire des villes plus anciennes ; elles se font et se défont sans scrupule, car les choses n'y ont jamais assez d'antiquité pour mériter le respect. D'autres villes, au contraire, sont bâties sur des ruines antiques et ne peuvent se « moderniser » qu'en détruisant ce qui fait leur charme.

LE QUARTIER DES GRATTE-CIEL A NEW YORK
Photo Major Maxwell.

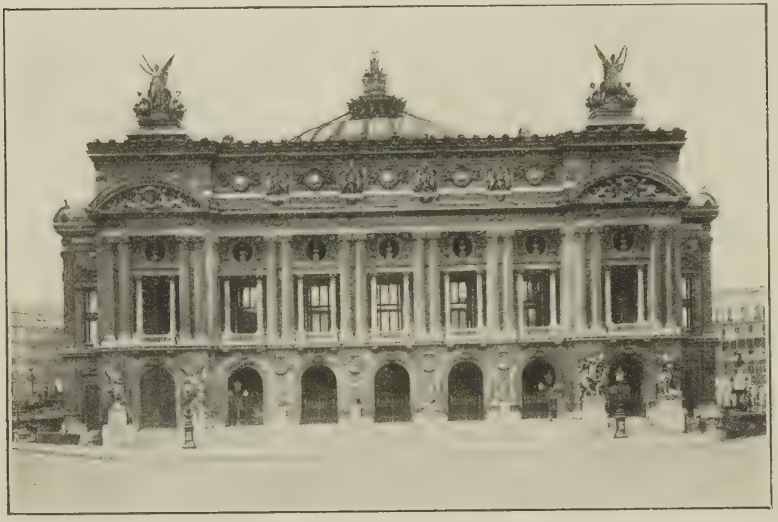
New York s'élève sur un promontoire en forme d'U très allongé. Le port entoure la ville ; — le centre de l'activité est donc au fond de ce sac; l'extension du port accumule dans cet angle des magasins et des bureaux, qui s'y trouvent à l'étroit ; alors il a fallu gagner en hauteur la place qui manquait en surface, d'où ces *buildings* de trente à cinquante étages, que l'on surnomme *skyscrapers* (gratte-ciel). — Les procédés de construction métallique et l'emploi des ascenseurs en ont rendu l'élévation facile et l'usage commode. — Ce jeune monstre n'est pas encore fixé dans un type.

VUE DU FORUM A ROME *Photo Maurel.*

La ville de Rome ne pouvait traiter ses monuments anciens avec le dédain d'Haussmann pour les petites églises anciennes de Paris. — Alors la Rome moderne se retire peu à peu du champ de la Rome antique; la séparation s'organise entre la ville habitée et confortable et la ville des ruines et des archéologues. — Pendant longtemps, durant tout le moyen âge, les constructions modernes se mêlaient aux débris du passé ; ces amalgames ont été pratiqués bien avant d'entrer dans les théories de la Renaissance. — Rome présente un cas extrême d'opposition entre l'activité actuelle et les souvenirs antiques ; mais il n'est guère de ville d'Europe qui n'ait quelque ruine ou monument ancien à réserver dans ses rajeunissements ou agrandissements.

ARCHITECTURE NOUVELLE

Jusqu'au milieu du XIXe siècle, l'art a volontiers vécu d'imitations éclectiques. Dans l'Opéra de Garnier, qui est un des monuments les plus caractéristiques du siècle, on trouverait des emprunts aux architectures les plus diverses. Subitement, vers la fin du siècle, un furieux « esprit de nouveauté » est entré dans le monde des arts, et les artistes rêvèrent de formes, constructives ou décoratives, qui fussent inédites.



L'OPÉRA, de Charles Garnier, PARIS
Photo Hachette.

L'OPÉRA de Charles Garnier est le type des monuments du Second Empire, quand régnait un style néo-Renaissance, alors justifié par les grands travaux exécutés au Louvre, qui fut terminé à ce moment. — Tout en construisant un édifice dont les dispositions générales sont logiquement commandées par la destination (le foyer et l'escalier, la salle, la scène), Charles Garnier a voulu que l'Opéra présentât des façades décoratives ; il s'est particulièrement inspiré des magnifiques façades de Palladio et Sansovino.

UN demi-siècle après Garnier, des architectes ont construit des théâtres qui semblent d'une pauvreté un peu affectée, en face de l'opulence redondante de l'Opéra. — C'est que, à la fin du XIXe siècle, une réforme s'est imposée dans l'architecture et la décoration, réforme dont le premier principe est qu'il faut rejeter toute ornementation inutile, et qu'un édifice tire toute sa beauté de l'heureux emploi de la matière et de son adaptation à une destination. Ici, façade en béton ; des lignes droites et des plans qui sont les formes données par les coffres de bois où l'on a coulé le ciment ; — une corniche pour abriter de la pluie ; — des bas-reliefs pour rappeler que c'est la un théâtre.

C'est surtout par l'emploi d'une matière nouvelle que se transforme un art. Il existe une architecture du bois, une de la brique, de la pierre, du granit et du marbre. Chacun de ces matériaux a donné naissance à un style particulier. Il semble que nous assistions aujourd'hui à la naissance et au développement du style béton ou ciment armé. Les praticiens de cette technique nouvelle cherchent d'abord à éviter les formes traditionnelles. Ils arriveront fatalement à en créer de nouvelles, puisque le béton, en raison de l'armature de fer, apporte des conditions d'équilibre tout à fait différentes à des conditions traditionnelles.

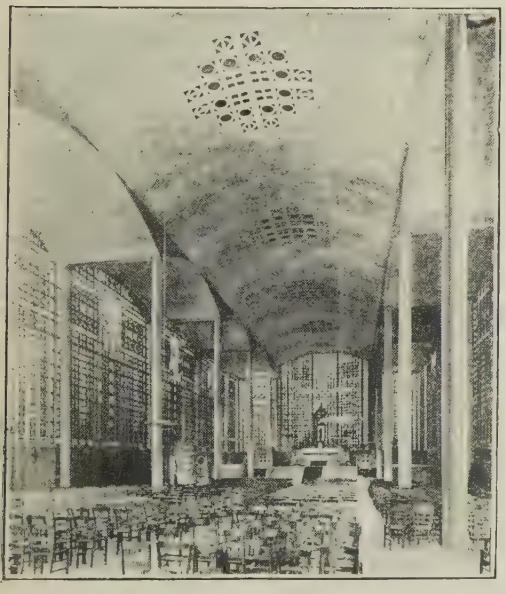
THÉATRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES, de A. et G. Perret, PARIS *Ph. Hachette.*

LE FER ET LE CIMENT

La nouveauté en art ne s'impose et ne se justifie que lorsque se présentent des problèmes nouveaux. Dans l'architecture classique, le fer n'intervenait guère que pour mettre sur les façades des balcons ou des rampes aux escaliers. Au XIXe siècle, cette matière, jusque-là peu employée, a révélé son extraordinaire puissance. On a d'abord fait des ponts ; le fer maintenant entre dans la construction des théâtres et des églises.

En architecture, les grandes transformations ne peuvent venir que de l'emploi de matières inédites et de nécessités nouvelles. — Au XIXe siècle, il a fallu construire des abris de plus en plus vastes pour les foules des gares et des marchés; — la matière nouvelle a été le fer, dont la résistance et l'élasticité ont permis la construction de salles beaucoup plus vastes que tout ce qu'avait permis la pierre ou le bois.— La métallurgie a multiplié les possibilités de l'architecture, mais le fer adopté pour son utilité n'a pu se faire admettre pour les façades et, le plus souvent, on cache des salles de fer derrière des façades de pierre.

HALL DE LA GARE D'ORSAY, par Laloux.
Photo Hachette.



INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE DU RAINCY, par A. et G. Perret. *Photo Chevojon.*

On a imaginé une manière nouvelle d'employer le fer en le dissimulant dans la masse du ciment ; le ciment donne sa solidité de pierre et l'armature de fer lui prête son élasticité et l'empêche d'être cassant. — C'est avec ce ciment armé ou béton que l'architecture moderne résout avec une audace facile quantité de problèmes qui avaient arrêté les constructeurs de la pierre et du bois. — On emploie même cette matière nouvelle pour les églises. L'église du Raincy transpose, dans le style du ciment, les voûtes et les trois nefs traditionnelles ; les parois sont ajourées comme au temps des verrières gothiques.

C'est dans un édifice comme cette église de béton que l'on voit se heurter deux principes qui nous semblent également respectables : la logique utilitaire et les convenances morales. Il nous semble qu'une église soit plus religieuse quand elle rappelle par son ancienneté, ou son style archaïsant, l'antiquité même de la croyance chrétienne. D'où l'architecture de pastiche roman et gothique de l'époque romantique. Et pourtant, le « moderniste » qui fait des églises de béton a pour lui la logique et la raison. Une religion vivante est d'aujourd'hui comme d'autrefois. En toutes choses la tradition est infiniment respectable, mais elle ne peut évidemment nous imposer le sacrifice du présent et de l'avenir.

CITES NOUVELLES

Les dévastations de la guerre, en obligeant à reconstruire des villes entièrement détruites, a permis de tracer des plans de cité sur un terrain vierge et d'élever des villages confortables et riants. Les grands cataclysmes, quand ils ne détruisent pas une civilisation, y suscitent naturellement un immense effort d'architecture. Le Parthénon de Périclès a été bâti sur les ruines du temple incendié par les Barbares.

CITÉ DE LILLE-LA-DÉLIVRANCE
Type de maison à trois logements de quatre pièces.

CITÉ DE LILLE-LA-DÉLIVRANCE
La maison du Chef de Dépôt.

La Compagnie du Nord, en différentes agglomérations de son réseau, a créé de véritables villes, où les besoins essentiels d'une cité ont reçu satisfaction : l'hygiène et l'agrément. — Plan ingénieux, logique ; — maisons d'aspects variés, isolées dans des jardins et pelouses ; — stades, salles de spectacles ; — on a évité non seulement la misère du taudis, mais la tristesse monotone du coron. — Dans chaque demeure, le confort, et autour la gaieté d'un jardin. — Ces maisons, avec leurs larges fenêtres et leurs toitures retombantes, conservent, malgré leur physionomie moderne, le type picard et flamand.

LA CITÉ DE TERGNIER VUE EN AVION.

XII. L'ART DÉCORATIF CONTEMPORAIN

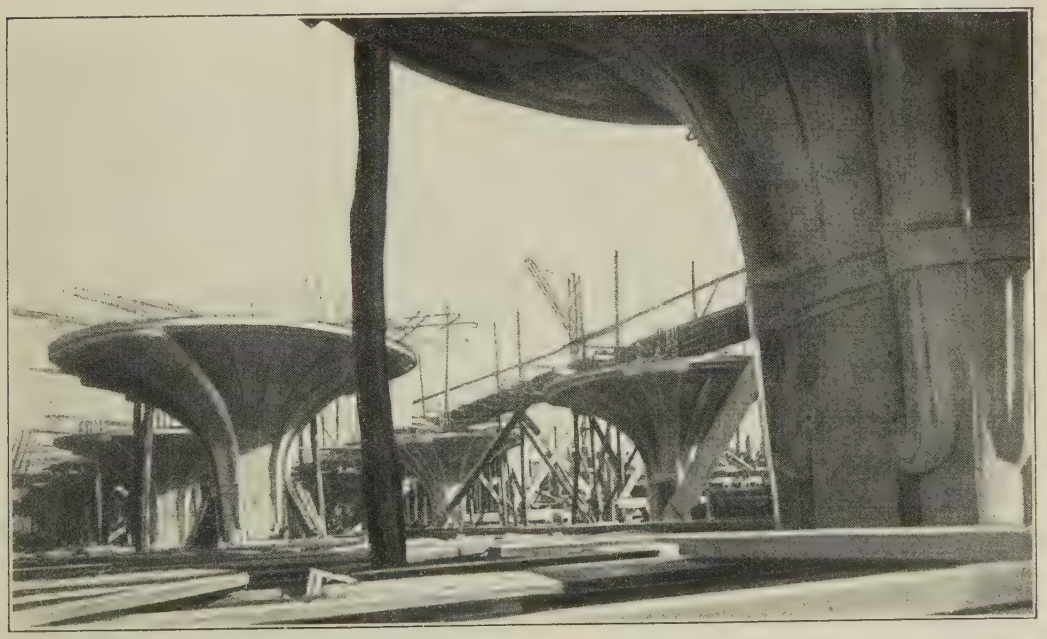
La Révolution et le Romantisme ont interrompu la continuité de nos arts décoratifs par la suppression des corporations qui a ruiné l'apprentissage ; par le divorce entre le « grand art » d'inspiration personnelle et les arts d'utilité. Le résultat fut que, pendant tout le siècle, les industries d'art décoratif sont tombées dans le pur mécanisme, et l'invention a été remplacée par le pastiche et le « simili ».

Vers la fin du XIX^e^ siècle, une réaction s'est produite, qui a montré d'abord quelque incertitude, parce qu'elle était d'origine toute théorique et esthétique et n'était pas née dans les ateliers de techniciens. Les novateurs, de goût raffiné et savant, pour créer un art nouveau, cherchaient des modèles en Orient, au Japon, dans la faune et surtout la flore, dans l'art gothique, dans les féeries du théâtre russe ; on consulte même aujourd'hui l'art nègre.

MÉTAUX ET BOIS LAQUÉS
de Dunand. *Photo Hachette.*

C'est de l'architecture que viendra une ferme direction. L'architecture emploie une matière nouvelle, le ciment armé (combinaison de fer et de ciment) qui transforme en ce moment toutes les conditions de la construction. Elle nous enseignera des formes logiques, dont la nouveauté sera justifiée par la raison.

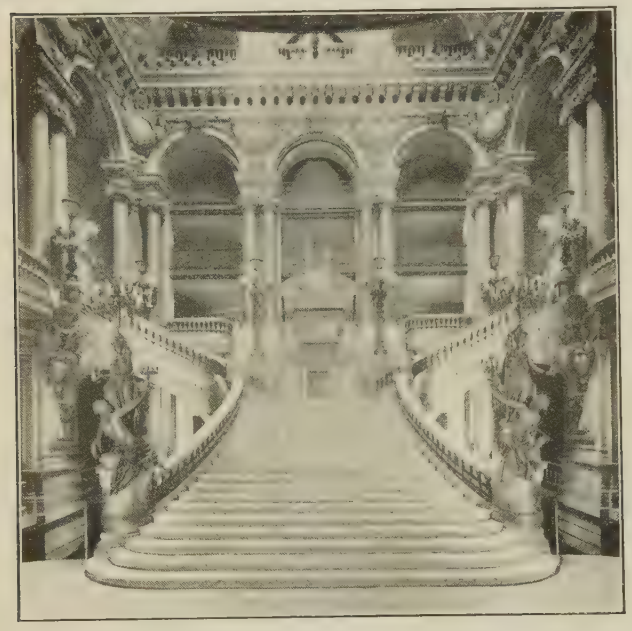
Cette tentative pour créer un style décoratif, parfaitement justifié dans son principe, se heurte à deux difficultés : d'abord elle était trop artificielle, trop voulue, et l'histoire du passé nous enseigne que ce ne sont pas les théoriciens, mais les praticiens qui sont des inventeurs ; de plus, par réaction contre la routine somnolente, on a beaucoup trop accéléré le rythme de la mode ; d'où une instabilité de goût qui interdit aux styles successifs la conquête d'un large public.



CONSTRUCTION DES PILIERS DE CIMENT " A ÉPANOUISSEMENT " DE LA GALERIE DU NOUVEL HOTEL DE VILLE DE LILLE, par Émile Dubuisson.

DÉCORS ARCHITECTONIQUES

L'architecture tient de très près aux arts décoratifs ; ils la complètent et jusqu'à un certain point, c'est elle qui les détermine. Au XIXe siècle, tant que l'architecture n'a été qu'un art de pastiche et d'éclectisme, les arts décoratifs n'ont fait qu'imiter les styles anciens. Et depuis qu'ils cherchent une voie nouvelle, ils n'ont cessé d'être hésitants que lorsqu'une architecture du fer et du béton a créé des formes inédites.



L'ESCALIER DE L'OPÉRA
Photo Hachette.

Comme sur la façade, on retrouve dans toutes les parties de l'Opéra le même souci d'opulence, qui est d'ailleurs parfaitement adapté à la nature du monument. — Cette immense cage d'escalier est un cadre magnifique pour des galas officiels. — Garnier y a usé de toutes les ressources décoratives, la polychromie des matériaux, les marbres, les bronzes, la mosaïque et la peinture. — La décoration de l'Opéra est d'une telle richesse qu'elle fait paraître bien étriqué le style de nos costumes modernes. L'escalier fut toujours un thème cher aux architectes d'hôtels et de châteaux. Dans le Louvre de Charles V comme dans les châteaux de Blois et de Chambord, dans le palais de Versailles, comme dans l'Hôtel de Ville de Paris, l'escalier est toujours la partie de l'édifice où l'architecte montre le plus d'ingéniosité constructive et d'invention décorative. — Voilà pourtant un organe qui tend à disparaître dans les grandes constructions d'aujourd'hui. Cet escalier trouve à l'Opéra une justification de sa splendeur.

Quand l'architecture du béton s'est substituée à celle du marbre, elle a naturellement éliminé les ordres classiques, colonnes et arcatures, pour imposer ses formes cubiques et sa nudité. — Comme sur la façade du théâtre des Champs-Élysées (voir page 54), on ne trouve plus que les formes quadrangulaires des coffrages de bois qui ont moulé le ciment. — Il y a de l'élégance dans cette indigence voulue ; mais il est permis de penser que l'architecture du béton offrira un jour des formes moins sévères aux yeux des gens qui vont au théâtre, en somme, pour s'amuser. D'aucuns pensent que la seule décoration admissible dans une architecture est celle qui résulte d'un beau dessin des organes utiles. Dans les nouveaux *buildings* d'Amérique, il n'y a plus place pour un escalier monumental ; des cages d'ascenseurs pratiques et discrètes font ressortir ce qu'il y a d'encombrant, de périmé et d'ostentatoire dans le bel escalier des demeures d'autrefois. L'ascenseur moderne est à l'escalier des palais classiques comme l'automobile aux carrosses d'anciens régimes où « l'or se relève en bosse ».

LE FOYER
DU THÉATRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES
Photo Chevojon.

MOBILIER MODERNE

Depuis une trentaine d'années, des artistes se sont efforcés de créer des meubles qui ne fussent pas imités des styles traditionnels. La grande difficulté pour aboutir à un style vraiment nouveau et viable est venue de ce que ces volontés n'avaient guère de commun qu'un même désir de ne pas recommencer le passé — ce qui est tout négatif — et de ce qu'on méconnaissait les règles permanentes de la matière et de l'utilité.

Parmi les décorateurs modernes, beaucoup ont considéré que le meilleur moyen de créer un style qui fût adopté par le public, c'était de convertir une élite avec des œuvres raffinées ; — c'est en effet ainsi que les styles classiques d'ancien régime se sont propagés de la classe aristocratique à un public plus large. — Voici une salle à manger dont le meuble et la décoration sont d'une distinction exquise, si précieuse même qu'un ensemble de matière aussi rare, de dessin aussi savant, n'est guère compatible avec le laisser-aller de la vie quotidienne. Ce sont là œuvres de musée ou d'exposition plutôt que meubles d'usage.

SALLE A MANGER DE M. LALIQUE *Photo Hachette.*

SALLE A MANGER DE M. F.-M. GALLEREY *Photo Salaün.*

Au contraire, voici une salle à manger d'un décorateur qui songe à l'utilité plutôt qu'à la démonstration esthétique ; — le mobilier n'est pas d'une matière rare ni de formes vraiment inédites, et même on reconnaît les proportions traditionnelles des principales espèces mobilières. — Mais apparaît ici une des difficultés auxquelles se heurte le style moderne ; comme il vise d'abord à la nouveauté, il subit la contre-partie de cette ambition et, au lendemain du jour où il a été nouveau, il tombe dans le démodé, ce qui présente plus d'inconvénient pour les meubles que pour les cravates.

LA LOGIQUE ET LA BEAUTE

Quand on étudie l'art dans les formes traditionnelles de la peinture et de la sculpture, on est frappé de l'incertitude de nos artistes depuis qu'ils ont rejeté l'imitation de la nature. Au contraire, avec quelle tranquille assurance atteignent à la beauté les techniques qui restent fidèles à leur vocation. Cette leçon des arts les plus raffinés et des industries les plus savantes nous ramène au vieux proverbe : Fit fabricando faber.

Alors que les dessinateurs de meubles ont beaucoup tâtonné à la recherche d'un style, le style s'est tout naturellement constitué dans la décoration des paquebots ou des wagons, c'est-à-dire chaque fois que la nouveauté était imposée et commandée par l'adaptation à des conditions nouvelles. C'est l'architecture qui, en pliant une matière à un besoin, invente les styles.

Que la beauté décorative puisse naître d'une technique intelligente et pratique, la preuve en est donnée par la manière dont naissent, évoluent et se fixent, en une forme viable et belle, ces organismes mécaniques que sont les navires, les locomotives, les bicyclettes, les avions, les automobiles. Ces œuvres — où l'utile domine le décoratif — atteignent justement à la beauté, parce que l'effort de l'inventeur a consisté à bien adapter à son utilité un mécanisme, à trouver la meilleure disposition des organes, à obéir enfin à la volonté obscure de ce corps de métal, qui tend à prendre la forme la plus compatible avec sa fonction, qui est de donner de la vitesse. C'est ce que prouve la succession de ces automobiles, dont les plus anciennes sont des animaux aux membres mal rassemblés, dont les dernières tendent vers la forme du projectile, des obus à roues.

On arriverait aux mêmes constatations, si l'on suivait l'évolution plastique de l'avion depuis ses origines. Les plus anciens nous apparaîtraient comme des insectes dégingandés et cassants, tandis que les plus récents font songer à de grands oiseaux aux ailes puissantes. Mais dans cet organisme volant, la forme n'est pas encore stabilisée parce que les progrès de la mécanique ne sont pas arrêtés.

Ces exemples ne nous font pas sortir, quoiqu'il semble, du domaine de l'art ou de la beauté, et ils nous montrent beaucoup plus clairement combien le beau est lié à l'utile. — Il en est naturellement de même dans tous les arts de l'architecture et de la décoration. Une chaise, un pot, une fourchette ne sont pas indépendants des conditions de la matière et des exigences de l'utilité. — Et comme dans bien des cas, cette adaptation de la matière a été déjà réalisée, les possibilités d'innovation raisonnable sont parfois fort limitées. Le corps humain reste constant dans ses manières d'agir ou de se reposer, et les chaises trouvées dans les tombeaux des pharaons pourraient encore servir aujourd'hui.

1. Phaéton à vapeur.
2. Vis à vis 1900.
3. Phaéton 1905.
4. Torpédo 1913.
5. Cabriolet 1928.

LA NATURE ET LA BEAUTE

On ne peut nier la part de fantaisie dans l'art et en particulier dans l'art décoratif ; mais quand on compare les différents styles du passé, ceux-là nous paraissent le mieux résister aux caprices de la mode, au discrédit du démodé, qui semblent le mieux adaptés aux formes et aux attitudes du corps humain ; de même pour l'esthétique des meubles usuels, les sièges ne peuvent pas plus changer que notre manière de nous asseoir.

LA PRINCESSE
UCIEN-BONAPARTE
par Gros. (Louvre.)
Photo Hachette.

L'IMPÉRATRICE EUGÉNIE
ET SES DAMES D'HONNEUR
par Winterhalter. (Compiègne.)
Photo Lemare.

LE 14 JUILLET
(fragment),
par Roll. (Petit-Palais.)
Photo Bulloz.

Ce qui fait la supériorité plastique du costume antique qui est souple et flottant, sur le costume moderne qui est ajusté, c'est que la draperie antique est dessinée par le corps même qu'elle revêt, tandis que le costume ajusté impose sa forme impersonnelle et ne révèle le corps que dans la mesure où il en est déformé. — Parmi ces robes féminines, il est évident que la robe Empire ne peut pas plus se démoder que ne se démode la silhouette du corps féminin, qu'elle révèle avec indiscrétion. — La crinoline du Second Empire, admirable pour faire valoir le torse de femmes assises, devient ridicule si l'on se la représente en mouvement. — Le « pouf » de la femme de Roll est de toute manière injustifiable ; les lignes du corps sont enfouies sous un fouilli d'étoffes chiffonnées. — Un admirable dessinateur de draperie, Ingres, a prouvé que le vêtement masculin moderne pouvait, au-dessus des fluctuations de la mode, atteindre au style. — Même dans les modes aussi extravagantes que celles des Merveilleux du Directoire, tout n'est pas absurde ; parmi des formes surabondantes, comme les chapeaux excessifs et les basques exagérées, la taille cambrée, les jambes fines dégagent bien les articulations utiles, les organes du mouvement. — Ainsi, même dans l'histoire du costume, qui semble bien n'être qu'une succession de fantaisies capricieuses, la nature et la raison sont à l'origine de toute beauté durable. Tous les arts sont d'accord sur ce point, depuis les monuments éternels de l'architecture jusqu'aux modes vestimentaires les plus éphémères. Et cela n'interdit point les fantaisies de l'imagination, mais nous confirme que cette dernière n'a rien à perdre à se soumettre aux lois du réel et aux suggestions du bon sens.

LA PROMENADE
DU PALAIS-ROYAL
(fragment), par Debucourt.

LE DUC D'ORLÉANS,
par Ingres.
Photo Hachette.

TABLE DES MATIÈRES

	AVERTISSEMENT	II
I.	La Révolution et l'Empire, d'après l'œuvre de David	1
II.	Gros, Prud'hon, Géricault	6
III.	Delacroix	11
IV.	Ingres	16
V.	Les paysagistes romantiques : Corot, Rousseau	21
VI.	J.-F. Millet	26
VII.	Daumier	31
VIII.	De Courbet aux Impressionnistes	36
IX.	La sculpture au XIX^e siècle : Rude, David d'Angers, Barye, Carpeaux, Dalou, Rodin	41
X.	Puvis de Chavannes	46
XI.	Architecture des villes modernes	51
XII.	Art décoratif contemporain	57

Cabine électro-mécanique n° 2
Système Aster. (C^ie Chemins de Fer du Nord.)

Imprimerie de Vaugirard
H.-L. MOTTI, direct^r,
Impasse Ronsin,
PARIS (XV^e) 1928

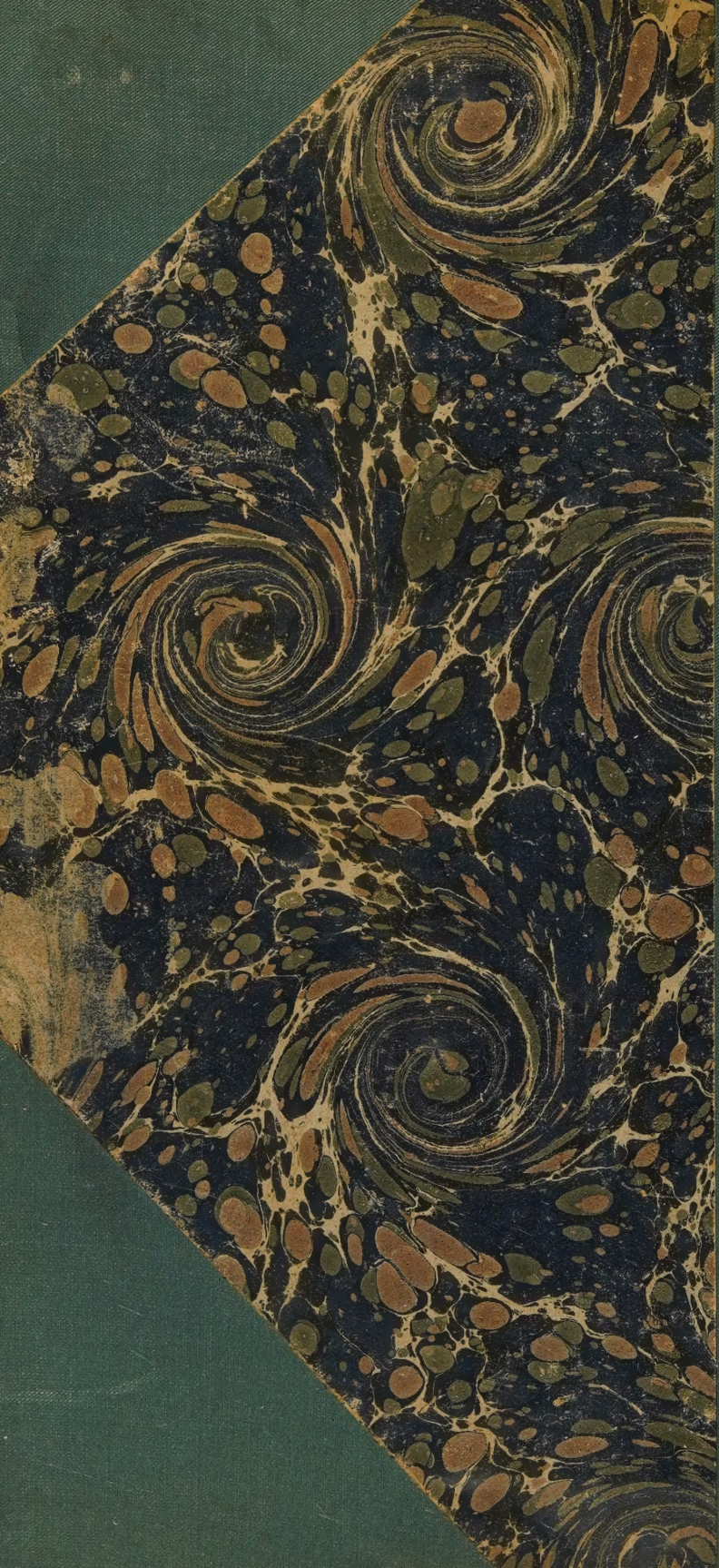
Rubens

1577 1640

PAR LOUIS HOURTICQ

PROFESSEUR A L'ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS

Un volume in-8° jésus, avec 130 reproductions de l'œuvre du peintre.
Broché... .. .. **30** francs. Cartonné... .. .. **40** francs.

HACHETTE

Imp. de Vaugirard, Paris 1928.